تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى

التصوير الإسلامي المغولي في الهند

الجزء الثالث عشر

الدكتور ثروت عكاشة

الدكتور ثروت عكاشـــة

وُلدَ بالقاهرة عام ١٩٢١، وتخرج فى الكلية الحربية عام ١٩٣٩، ثم فى كلية أركان الحرب عام ١٩٤٨. وفاز بالمرتبة الأولى فى «جائزة فاروق الأول العسكرية للبحوث والدراسات العسكرية» عام ١٩٥١. ثم حصل على دبلوم الصحافة من كلية الآداب جامعة فؤاد الأول (القاهرة) عام ١٩٥١، ونال درجة الدكتوراه فى الأدب من جامعة السوربون بباريس (١٩٦٠). وشارك فى حرب فلسطين (١٩٤٨) وفى ثورة يوليو (١٩٥٢).

عُين رئيسا لمجلة التحرير (١٩٥٢ ـ ١٩٥٣)، ثم ملحقاً عسكريا بالسفارة المصرية ببرن ثم باريس ومدريد (٥٣ ـ ١٩٥٦)، ثم سفيراً لمصر فى روما (٥٧ ـ ١٩٥٨)، ثم وزير للثقافة (٥٨ ـ ١٩٦٢)، ثم رئيسا للمجلس الأعلى للفنون والآداب. وشغل منصب رئيس مجلس إدارة البنك الأهلى المصرى (٦٢ ـ ١٩٦٦)، ثم منصب نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة (٦٦ ـ ١٩٧٠). ثم عُين مساعداً لرئيس الجمهورية للشئون الثقافية (٧٠ ـ ١٩٧٢)، وعمل أستاذاً بالكوليج دى فرانس بباريس لمادة تاريخ الفن (١٩٧٣)، ثم انتخب زميلاً مراسلا بالأكاديمية البريطانية الملكية (١٩٧٥ـ).

انتخب عضوا بالمجلس التنفيذى لمنظمة اليونسكو (٦٢ ـ ١٩٧٠)، كما عمل نائباً لرئيس اللجنة الدولية لإنقاذ فينيسيا وآثارها (٦٩ ـ ١٩٧٨).

* وانتخب رئيسا للجنة الثقافية الاستشارية لمعهد العالم العربى بباريس (٩٠ ـ ١٩٩٣).

* إنجازاته:

إنقاذ معابد النوبة وآثارها وعلى رأسها معبدى أبوسمبل، كما أنشأ معاهد: الباليه، والكونسرفتوار، والسينما، والفنون المسرحية، والنقد الفنى التى انتهت إلى أكاديمية الفنون. كما أنشأ قصور الثقافة فى أنحاء مصر، وأعاد تكوين أوركسترا القاهرة السيمفوني، وأقام قاعة سيد درويش للاستماع الموسيقى، وأنشأ فريق باليه أوبرا القاهرة وفريق أوبرا القاهرة، كما أنشأ عروض الصوت والضوء بالأهرام والقلعة والكرنك، وأوفد معارض الآثار المصرية فى الخارج لأول مرة بأوروبا واليابان والولايات المتحدة، كذلك أنشأ متحف مراكب الشمس، ومتحف المثال محمود مختار، ودار النسجيات المرسمة، ودار الكتب القومية بكورنيش النيل، وأقام العيد الألفى لمدينة القاهرة طوال عام ١٩٦٩.

* مؤلفاته:

له أكثر من خمسين كتاباً. ما بين مؤلف ومترجم ومحقق، من أهمها:

- موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى (١٩ جزءا).
- ترجمة أعمال الشاعر أوفيد: مسخ الكائنات وفن الهوى. وأعمال جبران خليل جبران. وتحقيق كتاب المعارف لابن قتيبة.
- «مذكراتى فى السياسة والثقافة».
- المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية، بالإضافة إلى مؤلفات بالإنجليزية والفرنسية.

* من الأوسمة والميداليات والجوائز:

- وسام الفنون والآداب الفرنسى (١٩٦٤).
- وسام اللچيون دونير (وسام جوقة الشرف) الفرنسى بدرجة كوماندور (١٩٦٨).
- الميدالية الفضية لليونسكو، تقديراً لجهوده من أجل إنقاذ معابد أبو سمبل وآثار النوبة.
- الميدالية الذهبية لليونسكو، تقديراً لجهوده من أجل إنقاذ معابد فيلة.
- جائزة الدولة التقديرية فى الفنون (مصر) عام ١٩٨٨.

هذه الموسوعة

يجول بنا الدكتور ثروت عكاشة خلال هذه الموسوعة فى مدارج الفن خلال الحضارات الإنسانية المتعاقبة، بادئاً بفن سكان الكهوف فى العصر الحجرى القديم ومختتماً بفنون القرن الثامن عشر. وبين هذين الموقعين الحضاريين يتناول الفنون منذ كانت إلى يومنا هذا على الترتيب والتوالي: الفن المصرى، فن العراق [سومر وبابل وأشور]، الفن الفارسى، الفن الإغريقى، الفن الرومانى، الفن البيزنطى، فن العصور الوسطى، الفن الإسلامى، فن عصر النهضة الأوروبى [الرينيسانس] وفن القرن السابع عشر [الباروك]، وفن القرن الثامن عشر [الروكوكو].

وتجمع أجزاء هذه الموسوعة إلى الحديث عن الأساليب الفنية فى تسلسلها واتساقها الرسوم واللوحات المصورة التى تسجل النماذج المختلفة التى اختارها صاحب هذه الدراسة لأهم آثار العمارة والنحت والتصوير. وجميع ما فى هذه الأجزاء من صور ورسوم لم يكتف المؤلف فيها بما كُتب عنها مصدراً بذلك عن أحاسيس غيره فحسب فيكون مُعبّراً كما عبروا، لكنه عُنىَ نفسه فزار معظم المتاحف والمراسم والمعارض والمساجد والمعابد والكنائس والمقابر والمناطق الأثرية والمسارح ودور الأوبرا، يقوده إلى تلك الزيارات حرص منه على أن يسجل عن رؤية ومعاينة فيكون صاحب رأى كما كان من سبقوه أصحاب رأى، قد يختلف معهم وقد يتفق، فما جاء عن اتفاق ليس مردّه إلى أن المؤلف ناقل وانما هو اتفاق فى المشاهدة واتفاق فى الحكم، وما جاء مخالفا فهو رأى المؤلف الذى خالف به آراء من سبقوه. كذلك خصَّ الموسيقى بكتاب مستقل يتسع لما يحتاج إليه هذا الفن الرفيع من تفصيل وإيضاح تصحبه مجموعة من الشرائط التى تحمل تسجيلات موسيقية منذ عهد الإغريق إلى اليوم.

وتتناول هذه الدراسة فنون النحت والتصوير والعمارة موصولة بتبيتها التى عنها أخذت ومنها استنبطت. وهذا العرض الصادق الأمين نقرؤه فى عبارة طلّية مشوّقة، تطالعك بين فقراتها لوحات مصورة، تنطق نطق العبارات ويجد فيها القارىء بيانا وافيا.

وتضم الموسوعة إلى هذا إزاء من مصطلحات فنية وجدت سبيلها إلى العربية على يد المؤلف فى النحت والتصوير والزخرفة والنقش والعمارة والموسيقى والدراما. ولقد حرص صاحب هذه الموسوعة على الرغم من تناوله موضوعات من العمق بمكان ألا يضفى عليها سمة التخصص، بل كان حريصاً على أن يكون قريباً ما أمكنه ذلك من جمهرة القراء، فهذه أول موسوعة فى الفن يقدمها للناس كافة بعد أن كان مثلها لا يقدم إلا للخاصة منهم، وبهذا أتاح لهذه الفنون أصالتها، وعرّف بخصائصها، وأرسى لها أسسها التى قامت عليها، وأحصى لها مميزاتها التى برزت بها، وتحدث عن فلسفتها التى أوحت بها وجلتها لنا فنا

التصوير المغولي الإسلامي
في الهند

تاريخ الفن

تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى

التصوير المغولى الإسلامى في الهند

دراسة

الجزء الثالث عشر

الدكتور ثروت عكاشة

الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٥

الأخراج والأشراف الفنى

عبد السلام الشريف

إهـــــداء ..

إلى الشاعر الجَزْل والفنان المرهف الصديق
محمد أحمد السويدى.

١- إطلالة عامة على عقائد الهند

الهند قبل الفتح الإسلامى

نشأ الفن الهندى أول ما نشأ متحرّراً متنوعاً ثم ما لبث أن أصبح أسيراً لنواميس فنية جامدة مستقاة من التقاليد الهندية ، فإذا هو يغدو فناً كهنوتياً بعد أن ظهرت كتب تحتوى أصول الفن الهندى يحتذى بها الجميع . ومع الغزو المغولى للهند دخل الفن الهندى مرحلة جديدة متطوّرة ، وأخذت تقاليد العصور الوسطى تتوارى شيئاً فشيئاً أمام الاتجاهات الحديثة ، فخرج الفن الهندى من الركود الذى عاناه قروناً طويلة إلى نهضة رائعة فى مجال التصوير .

وقبل أن نأخذ فى الحديث عن التصوير الهندى لا بد من كلمة أولى نتحدث فيها عن نشأة شعب الهند وعن معتقداته الدينية وآلهته على مرّ السنين ، وعمّا كان لهم من ملاحم مختلفة وأغان لا تزال على الألسن إلى اليوم ، إذ هذه كلها قد استلهم منها التصوير الهندى موضوعاته .

***

دخلت الهند مع غزوة الآريين لشماليها حوالى عام ١٥٠٠ق .م حقبة جديدة . ولقد كان لسكان الهند الأصلاء « الداسيو » قبل هذا الغزو حضارة ، غير أنه لم يصل إلينا منها إلا القليل الذى يدلّ عليها بعد هذا الغزو ، ومن هذا تلك الآثار التى تُشير إلى أن هذه الحضارة كانت مدنيّة حَضرية تمثّلت فى مجتمعات لها حظ من الرقى يتميز فيها بعض الناس عن بعض ، كما تناولت هندسة توزيع المياه خَزْناً وصَرْفاً ، وقد اختلفت حضارات تلك الشعوب فى نظمها الاجتماعية التى تمثّلت فى أمور الزواج وشئون الطعام . وكان الأريون الغزاة من البرابرة لهم مجتمعهم المفتوح ، وتجمعهم طبقات ثلاث : طبقة المحاربين « كشاتْريا » وطبقة رجال الدين : البراهمان » وطبقة العامة « فايْشيا » . وكان من اليسير على كل فرد فى مجتمعهم المفتوح أن ينتقل من طبقة إلى أخرى إذا توفّرت فيه الشّروط المطلوبة أو نال رضا الحاكم ، كما كانت عقائدهم وعاداتهم تختلف الاختلاف كله عن عقائد الهند الحديثة .

وكان كل طعامهم من لحم البقر ، كما كان شرابهم يدعى السُّوما ، وهو شراب قوى لا نعرف حتى اليوم مكوّناته . وكانت نساؤهم على حظ من الحرية واسع تهبُ المرأة نفسها لمن تشاء ، وكانوا يتخذون من آلهة الطبيعة وأرواح الأسلاف معبوداتهم ، وكانت قرابينهم إلى تلك الآلهة هى ما يسفكون من دم ، ولم يكن من معتقداتهم الإيمان بتناسخ الأرواح ولا الإيمان بالطُّهر والنّجاسة على نحو ما كان يفعل الهندوس بعدُ .

وعلى مرّ الأيام كان ثمة تمازج تدرّجى بين الثقافات المتباينة ، فلقد أخذ كل جنس من الآخر ما يروق له أو ما يُرغم على الأخذ به ، وإذا الحاكم والمحكومين يربطهم نظام موحّد . وما لبث النظام الآرى الطّبقى المفتوح أن طرأ عليه التعديل والتغيير ، إذ لم يجد استجابة من شعوب الهند الأصلية التى عاشت على طبقيّة مُغْلقة . وكان هذا التغيير على درجات ، فإذا الطبقتان العلويتان ؛ طبقة المحاربين وطبقة رجال الدين تصبحان طبقتين مُغْلقتين ، ثم إذا طبقة رجال الدين « البراهمانيين » تسبق طبقة المحاربين وترأس النظام الطّبقى كله . كما ظهرت طبقة دُنْيا جديدة دون طبقة العامة هى طبقة أصحاب المهن الوضيعة « شُودرْا » ، ولم يكن لهذه الطبقة الدنيا الحق فى ممارسة طقوس التطهير كما لغيرها من الطبقات ، وهى التى تُتيح للمرء أن يظفر بلقب « دويجا » أى المولود ولادتين ، مرة ولادة طبيعية ومرة ولادة روحية بعد التطهير . وتتألف طبقة الشودرا من أصحاب المهن الدنيا من الهنود الأصليين « الداسيو » الذين ما لبثوا أن اندمجوا فى المجتمع الآرى لظروف اقتصادية .

ومع أوائل التاريخ المسيحى أخذ النظام الطبقى فى الهند يستقر ، وإن ظلّت للملوك والأمراء سلطتهم لزمن طويل فى ضمّ من يشاءون إلى طبقة بعينها أو إبعاد غيرهم عن طبقة بذاتها ، كما غدا الإيمان بعقيدة تناسخ الأرواح له شرعيته ، وبدأ الهنود تقديسهم للبقر ، كما سادت نظرية الطُّهر والنجاسة فى ما يطعمون ويشربون ، وامتدت أخطار الطّهر والنّجاسة إلى من يولد ؛ فإذا كان الأب أعلى طبقة من الأم عُزى الطفل إلى أبيه ، وإذا ما كانت الأم أعلى طبقة من الأب غدا الطفل « منبوذاً » وكذا الأم لأن الدنس قد لحقها بزواجها بمن هو أدنى منها طبقة . ومع الأيام أخذت تعاليم البراهمانيين تسرى بين شعوب الهند المختلفة شيئاً فشيئاً ، فإذا هى تكوّن ما يشبه الرابطة العامة التى كان من الصعوبة بمكان على أية سلطة مدنيّة أن تجىء بمثلها ، وكانت هذه الرابْطة هى حجر الأساس الذى قامت عليه القومية الهندية [1] .

وليس باليسير التعريف بالهندوكية نظراً لأن معتقداتها وطقوسها تتباين تبايناً شديداً بتعدّد الأقاليم التى تتباين فيها هى الأخرى تلك العقائد ، وكذا بين الطبقات المختلفة . والمتواتر أن الهندوكية ليست ديناً ولكنها نظام متكامل للحياة يشمل أكثر ما للإنسان من نشاط لم تتناوله الأديان اللاحقة ، وينتظم طريقة من طرق التعايش بين الناس ، وكذا ينتظم أسلوباً من أساليب الحضارة العامة . ولقد أخذت الهندوكية تنمو رويداً رويداً آخذة من شرائع الآريين حوالى ١٥٠٠ ق . م ومن العقائد البيئية

---

(١) بلغ هذا النظام أقصى ذروته مع الاحتلال البريطانى للهند فى القرن التاسع عشر ، فلم يحاول الإنجليز أن يُقحموا أنفسهم فيما يمسّ العقيدة بين الهنود . وما إن كُتب للهند استقلالها عام ١٩٤٩ حتى أخذ حكامها غير مبالين فى إلغاء هذا النظام الطبقى ، فلم يعد ثمة فرق بين هندى وآخر بحكم القانون ، كما أنه لا منبوذون بعدُ ، وفتحت أبواب المعابد والأماكن المقدسة للجميع دون استثناء ، غير أن المعارضة للإصلاح لم تخمد تماما ، وظلت قائمة تقاومه كما فعل أسلافهم مع الآريين والمسلمين والمسيحيين .

والمحلية التى كانت تدين بها طوائف الشعب المقهور. وكانت تلك الطوائف تختلف فيما بينها عقائدياً باختلافها فكراً وإرثاً ، هذا إلى أثر العقائد الطارئة كالزردشتية والإسلام والمسيحية وديانات قبائل آسيا الوسطى الرُّحّل ، بل والطاويّة الصينية [٢] ، فلقد تضافرت جميعها فى التأثير على الهندوكية . وأكثر ما يميّز الهندوكية التقليدية ما تشتمل عليه من رأى في تناسخ الأرواح وما يتبع هذا من أن الكائنات الحيّة كلها شيء واحد فى جوهره ، ومن رأى معقد ظاهره تعدّد الآلهة وباطنه التوحيد ، أى الاعتراف بإله واحد إذ هؤلاء الآلهة ما هم إلا فزوع من إله واحد ، ومن رأى أزلىّ ينزع إلى التصوّفية والفلسفة الاحادية التى تردّ الوجود والمعرفة والسلوك إلى مبدأ واحد ، ومن جنوح إلى الأخذ عن المذاهب الأخرى لا إلى النفور منها ، وهو ما يُباعد بين الهندوكية وبين المسيحية التى كانت فى نشأتها الأولى تنبذ الأديان جمعاء على حين أن الهندوكية تفيض على الأديان جميعاً لوناً من الشرعية ، وهكذا تجمع الهندوكية بين عقائد شتى فيها كل ما يعنّ للخاطر ، كما تستوعب العقائد الدينية عامة منذ ظهور الڤيدا التى هى أقدم كتبهم المقدسة إلى يومنا هذا . وتعنى كلمة ڤيدا بالسنسكريتية العلم أو المعرفة ، ويعتقد المؤمنون بها أنها فيضٌ سماوى ربّانىّ تلقّاه نفرٌ من حكماء الهندوكيين السالفين يُسمَّون الرِّيشيِّين أى الحكماء إما إلهاماً فاتصّلوا بما هو أزلى أبدى فكانوا أشبه ما يكونون بالوسطاء بين الخالق والمخلوق ، وإما تلقّوه تلقيناً عمّن سلفهم ، وتقع الڤيدا فى أسفار أربعة أهمها وأقدمها « الريج ڤيدا » .

وتقوم الهندوكية الحديثة على ثالوث إلهى مكوّن من براهما وشيڤه وڤِشْنُو ، والأخيران من الممكن أن يتقمّصا سمات إنسانية . وبراهما هو الإله المتعالى الذى لا يسمو إلى مرتبته إنسان ، وشيڤه هو الإله الواقى الذى بيده حفظ الوجود ، وڤشنو هو الإله الهادم الذى بيده الإفناء .

وتحفل الهندوكية الحديثة بشعائر دينية بينها تناقض بيّن وتنوّع كبير ، وهى على الرغم من ذلك لا تقضى إحداها على الأخرى ، كما نبذت شيئاً فشيئاً بعض الشعائر والعادات أو عدّلت فيها مثل تحريم زواج الصِّبية من الصّبايا فى سن مبكرة وإحراق الزوجة نفسها فى جنازة زوجها وإزدراء المنبوذين « الشودرا » الذين لا ينتمون إلى طبقة من الطبقات الثلاث العليا . ولا تزال الهندوكية الحديثة تقدّس

(٢) الطاويّة مذهب فلسفى صينى أنشأة « لاوتزو » عام ٦٠٤ ق . م ، ومعنى « طا » هو الطريق الذى تشقّه الأحداث فى سيرها وتتاليها المنتظم . وقد جعل « لاوتزو » الطبيعة هاديا ومُرْشدا ، فهى الناموس العادل الذى يراح له العقل ، فقد بدأت الحياة على سطح الأرض هيِّنة وادعة ثم لم تلبث أن تعقدت مع تطور المدنيّة ، لذا كان من الحكمة الرُّجعة الى الطبيعة والبعُد عن التصدِّى لمجريات الأمور . وهكذا كانت الطاوية وسيلة للتآلف والانسجام والتكامل والتعاون ، تدعو الى ما يحقق الرخاء والسلام والعافية . ولذاكان للطاوىّ أن يتخفّف مما يُشْغله من بلبلة أو قلق أو هوى زائف من خلال تأملاته الصوفية . ولم تكن الطاوية ذات نظام يجنح للتأمل الرّخىّ فحسب ، بل تنهج منهجا عمليا فى الحياة ، وإذا تعاليمها تصبح فى القرن الخامس ق . م أساسا لمذهب دينى هو العقيدة الطاوية لها آلهتها المتعدّدة ، غير أنها ما لبثت فى مراحلها اللاحقة أن شُغِلت بالتوفيق المسرف بين العقائد المتعارضة ، كما عُنى أصحابها بالبحث عن إطالة الحياة والخلود سواء عن طريق السحر أو الاهتمام بالسيمياء تطلّبا لإكسير الحياة . وفى الحقيقة إن كل صينى هو طاوىّ وعلى حين تعنى الكونفوشيوسية بالنظام الاجتماعى والعمل الدءوب تُعنى الطاوية بحياة الفرد وما ينبغى أن يسرى فيها من سكينة [المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية « م. م. م. ث » لكاتب هذه السطور] .

الحيوان لا سيما البقر أخذاً بمبدأ اللاّ عنف والّلا تعذيب ولا أن يُمسَّ كائن بأذى ، كما تقدّس نِحَلَ منها الأفاعى .

والبراهمانية أو البراهمية هى العقائد التى يعتنقها الكهنة الهندوس ، ومردّها إلى الڤيدات الثلاث الأخيرة تأويلاً لا نصاً . وهى تنطوى على مبدأ وحدة الوجود الذى شاع فى كافة الديانات الهندية تقريباً ، وهوالمبدأ الأول بين المبادىء التى يقوم عليها كتاب « أوپَانِيشَادْ » ، فكل فرد من البشر ما هو إلا جزء من « الحق الفرد » أو « الأصل الواحد الأحد » ، وهو إن انفصل عنه ظاهراً فلابد من رجعة إليه واندماج فيه آخر الأمر . وقد ظهرت البراهمانية الأولى بين سنتى ٨٠٠ و ٦٠٠ ق . م قبل ظهور البوذية ، ومصادرها كتاب الڤيدا والبراهماناس والأوپانِيشَادْ ، على حين ظهرت البراهمانية الثانية متأثرة بالعقيدتين الجاينية والبوذية (٢٥٠ ق . م ـ ٨٠٠) حتى إذا ما علا شأنها إذا هى تنفى البوذية من الهند مسقط رأسها . فما إن أطل القرن الحادى عشر الميلادى حتى امّحت التعاليم البوذية من الهند ولم يبق لها أثر ما إلا فى بعض نواح معدودة . ولكن الذى لا شك فيه أن بعض التعاليم البوذية قد انتقلت إلى البراهمانية ولا سيما الرأى القائل بالتسامح والإحسان إلى الفقراء ، غير أن البوذية لم تنته بانتهائها من الهند ، فلقد أخذت تنتشر فى صور أخرى بالتبت والصين واليابان وتايلاند (سيام) وبورما .

وڤشنو هو العضو الثانى فى الثالوث الإلهى الهندوكى الذى يتوسّط براهما وشيڤه . وڤشنو وشِيڤه إلهان مهجّنان يتكون كل منهما من عناصر متعدّدة المصادر ، ويضمّان فيما بينهما معظم النحل الهندوكية المتنازعة التى تدور حولهما وحول زوجتيهما وأبنائهما والشخوص المرتبطة بهما . ويؤمن أتباع كل إله منهماأن إلهه هو الإله الأعلى الخالق الحافظ الواقى المدمّر ، ثم باعث الحياة والخلق من جديد بينما الإله الآخر أدنى مرتبة . وكان لڤشنو شأن معظم الآلهة الهندية العديد من الأسماء التى تقرب من الألف ، وزوجته هى لا كشمى إلهة الحظ وربّة الجمال والثراء . ويصوَّر ڤشنو بشعره معقوصاً بينا يحمل صولجاناً ومحارة وقرصاً وزهرة لوتس فى كل يد من أيديه الأربع التى ذبح بها العديد من المخلوقات الوحشية ، كما يُصوَّر عادة داكن اللون ، ويُعبد إما مباشرة بوصفه ڤشنو أو وهو متقمّص أحد تجسيداته مثل رامه وكريشنه وبوذا ، وهى الأكثر شيوعاً . وثمة العديد من عقائد الإنجذاب الروحى ترتبط بڤشنو وخاصة فى هيئته ككريشنه الذى قد تتجلّى فى طقوس عبادته بعض الشعائر الماجنة .

وكريشنه هو التجسيد الثامن والأهم من بين تجسيدات ڤشنو فى العقيدة الهندوكية ، وهو كما جاء فى نشيد البهاجاوات ڤيتا [نشيد الربّ أو المبارك ، وهو الفصل الرابع عشر من ملحمة مهابهاراته] هو الذى قاد مركبة أرجونا بطل الملحمة وإن لم يشاركه القتال أثناء الحرب التى نشبت بين أبناء پاندو الذين ينتمى إليهم أرجونا والذين اكتفى كريشنه بشدّ أزرهم معنوياً وحضهم على مواصلة القتال وبين أبناء كورو . ويُمثّل كريشنه أيضاً بوصفه المعلّم الروحانى الذى يزيح الستار عن عقيدة العشق الإلهى ، وهو فى الأساطير الشعبية ربّ الإخصاب الأثير لدى رعاة الماشية وحالبات البقرGopis . ولقد زوّدت مغامراته منذ مولده حتى مغادرته الأرض مصوّرى المنمنمات الهنود بحصيلة لا حصر لها من الموضوعات التى تشدّ اهتمام الناس . وعندما لا يؤدى كريشنه دور المنقذ والمخلّص يتقمّص شخصية تتحلّى بأجمل ما يتمتع به البشر من صفات ، فيبدو فى دور صديق الأهالى يشاركهم أفراحهم وأتراحهم ، ويرافق الرعاة وحالبات البقر فى غدوهم ورواحهم ويستحم معهم فى النهر ، ويقود الأبقار إلى حظائرها عند الغسق وهو ينفخ فى مزماره .

على أن أعمال كريشنه لا تدعو كلها الى الإعجاب ، فهو يسرق اللبن فى طفولته ، ويخطف ثياب حالبات البقر فى شبابه وهنّ يستحممن فى النهر ، ثم يرتقى شجرة عالية كى يمتع بصره بمشهدهن ، كما يضاجع الزوجات فى غيبة أزواجهن . وكان يُضمر عاطفة جارفة لحالبة بقر تدعى « رادها » فكانت علاقة رومانسية غريبة بالنسبة للهنود الذين اعتادوا عقد قران أبنائهم وبناتهم سلفا منذ طفولتهم حيث لم يكن الغرام عنصرا أساسيا من عناصر الزواج ، وهو ما أذاع شعبية عشق كريشنه لرادها . وعلى حين كان كريشنه إلهاً كانت رادها بشراً فانياً ، ومن ثم كان الناس ينظرون الى هذه العلاقة نظرة ذات معنى جليل بوصف رادها هى الروح الساعية فى ظلام الحياة الى الاتحاد بالله ، وبهذه النظرة أفلت كريشنه من وصمة الزنا . ويمكن لمُشاهد المنمنمات الهندية أن يميّز صورة كريشنه على الفور ، فهو يرتدى ثياب الأمراء ، ويعتمر بتاج ذى خمسة نتوءات مزيّن بريش الطاووس ، ويأتزر بمئزر ذهبى يلتفّ حول خصره ، ويحمل بيده مصفارا أو عصا ، ويأخذ جلده اللون الأزرق ، ومردّ ذلك إما لأنه وُلد من شعرة سوداء واحدة من شعر الإله ڤشنو أو أنه وُلد من السماء .

ورامه هو التجسيد السادس للإله ڤشنو الذى تضمّنت ملحمة الرامايانه قصة حياته ، وهو الابن الأكبر لداشَرَاته ملك أيودهيا فى شمال الهند الذى رأى عندما تقدّم به العمر أن يعهد بالعرش الى ابنه رامه ، غير أن زوجته الثانية اعترضت على ذلك مذكّرة زوجها بوعد سابق أن يجعل من ابنها هى وليّا للعهد ، فتراجع وقضى بنفى رامه أربعة عشر عاما . فقصد رامه وزوجته سيتا وشقيقه الأكبر لاكشمان إحدى الغابات ليعيش بين النسّاك ويقضى وقته فى إقامة الشعائر الدينية ، الأمر الذى أغضب راڤَته ملك سيلان الوحشى فتسلّل الى الغابة متنكرا واختطف سيتا . غير أن رامه بمعاونة سوجريڤه ملك القرود غزا سيلان وقتل راڤته ثم عاد الى عاصمة بلاده حيث تُوّج ملكا وسط هتاف رعاياه ، وكانت فترة حكمه عهدا ذهبيا اتسم بالرخاء المادى والروحى .

وشيڤه هو الإله الثالث فى الثالوث الهندوكى بعد براهما وڤشنو ، وعقيدة شيڤه هى أشد العقائد شيوعا فى الهندوكية الحديثة . ويعنى اسم شيڤه فى السنسكريتية الميمون أو المبشّر ، وكان فى مبدإ الأمر الممثل الإلهى للطبيعة البدائية الشائكة المحفوفة بالمخاطر ، أهّلته طبيعته للانشطار الى مظاهر جزئية يُمثّل كل واحد منها صفة من صفاته ، فضلا عن قدرته على استعارة القوى الإلهية والشيطانية من الآلهة الأخرى . وهو يجسّد خصائص التدمير وإعادة الخلق وإن كان الشائع أن يُنظر إليه بوصفه الإله المدمّر . ويضعه أتباعه فى مرتبة الإله الأول فى الثالوث الإلهى . ويمثل بالنسبة إليهم الزمن والعدالة والمياه والشمس والخالق والهادم . ويصوَّر ممتطياً ثوراً أبيض ليرمز للعدل والبعث ، كما يصوَّر بوجوه خمسة وعيون ثلاث نعلو إحداها جبينه ليرمز إلى ما يتمتع به من قوى الفكر والتأمل ، وبيدين أو أربع أو ثمان أو عشر ، وبهلال وسط جبهته . ويصوَّر عنقه أزرق داكنا وشعره مُحْمراً مضفوراً فى خصلة فوق رأسه وكأنه قرن يطلّ من هامته ، ويلفّ عنقه بأكاليل من الجماجم البشرية وبثعبان . ويحمل صاعقة تتوّجها جمجمة ورأسا أو رأسين آدميين . وغالبا ما يصوَّر شيڤه وقد التفّت حول جسده الأفاعى رمز الخلود . وشيڤا فشيڤا ارتقى الى مصاف الآلهة الجليلة المسيطرة على شئون البشر . وشيڤه نموذج للإله الذى يجمع بين نقيضين وإن كانا متكاملين : فهو مُرْعب ولطيف ، وهو خالق وهادم ، وهو ساكن الى الأبد ولا يكفّ عن الحركة ، وهو ما يجعله إلها يجيش بالمفارقة مترفعا على البشر ، يحتفظ بجلال خفىّ . ومع أن الفلاسفة البراهمة لا يفتأون يُشيرون الى زهده وتنسّكه فإن القائمين على شعائره وطقوسه يلحّون على قدراته الجنسية ، وهما النقيضان المجتمعان فى

شخصيته . فهو يهجر زهده وتنسّكه ليتزوج من پارڤاتي ، ولكنه يعود الى نُسكه أحيانا ، فتتحول زوجته الى ناسكة عندما يتفرّغ لنُسكِه والى عاشقة عندما يرتدّ شيڤه الى بهيميته .

وعلى حين كانت الحسّية تجرى مع كريشنه وسط الرعاة وحالبات البقر أخذت مع شيڤه مظهرا غامضا ، وهو ما دفع أتباعه المتحمّسين الى أن يروا فيه تحقيقا لصفتى الناسك وربّ الدار ، وبذلك كان زواجه من پارڤاتي نموذجا للحب الزوجى « والنموذج الأصلى » للزواج البشرى الذى يُضفى القداسة على قوى الإخصاب والإنجاب . وكان شيڤه راعى الراقصين والراقصات « نتراچه » ، ولاغرو فهو مبتكر الإيقاع الكونى الخالد . ولشيڤه ما يُنيِّف على ألف اسم ، كما يطلق على زوجته أسماء عدّة فى أنحاء الهند .

والچاينيّة عقيدة من العقائد التى نشأت بالهند واستقرت بها ولم تتجاوز حدودها ، هدفها الأسمى أن تحقّق للإنسان أرفع مراتب الكمال ، إذ كانت تؤمن بأنه كان أطهر ما يكون عند ولادته متحرّرا من أغلال الحياة التى تقيّده دون أن يأبه بالمصير المحتوم . والكلمة تعنى المنتصر أو القاهر ، كما تعنى التحرّر من قيود الحياة التى يقع عليها حسّ الإنسان . ولا ترى الچاينية ضرورة فى الاعتراف بكائن أوّل أعلى مرتبة من الإنسان الكامل ، ولهذا يعدّها بعض علماء الأديان من العقائد التى تذهب الى الإلحاد . وتتمثل روحها الفريدة التى تتميّز بها فى إيمانها بالتراحم بين الكائنات سواسية حتى أدناها شأنا ، ومن أجل هذا كانت عقيدة حب وتراحم . ومع أن الچاينية كانت تأخذ بالرأى القائل بتناسخ الأرواح إلا أنها كانت تؤمن بأن للإنسان روحا لا صلة بينها وبين روح الكون بل تبقى خالدة قائمة بذاتها . وليست هذه حالا خاصة بالإنسان وحده بل هى تعمّ الحيوان والنبات أيضا . ومما كان يُحرَّم على الچايني أن يعبث أو يقضى على كائن ما ، حيوانا كان أم نباتا أم جمادا ، كما كان محرّما عليه أن يطعم لحما . وكان الرهبان منهم يتشدّدون على أنفسهم فيضعون على أفواههم وأنوفهم ما يشبه الكمامة لتحول دون أن يدخلها كائن حىّ عند التنفس فيموت .

وتنبنى تعاليم البوذية على مبدأ ضبط النفس الذى تسانده أسس أربعة : أولها أن الوجود لا ينفك عن حزن وأسى ، فالحياة بصورها المختلفة لاتكنُّ بين طيّاتها غير ما هو مؤلم مُضْنٍ . وثانيها ، إن ما يجرّ الى الحزن والأسى هو ما رُكِّب فى الإنسان من شهوة . وثالثها ، إنه لا سبيل الى تحرّر الإنسان من امتلاك شهوته له إلا بالقضاء على هذه الشهوة . ورابعها ، لا يتأتّى هذا إلا إذا نهج فى حياته السبيل ذات العناصر الثمانية ، وهى العقائد السليمة والأغراض النبيلة والقول الحسن والعمل الصالح وانتهاج نهج شريف في الحصول على عيشه وألاّ يتراخى فى بذل الجهد الواجب والانهماك فى عمله دون نظر الى ما سيجرّ إليه هذا العمل ، ثم صفاء الروح بالتبتّل الروحانى . ولم يترك بوذا تعاليم محدّدة للقيام بالشعائر الدينية كما لم يخصّ دعاة بعينهم لنشر دعوته ، فلقد كان أتباعه جميعا فئة واحدة يترسّمون خطاه وينشرون مبادءه ويعيشون كابحين لشهواتهم ضابطين لأنفسهم دون التورّط فى عذاب بدنى كما فعل البراهمة ، ولكنهم كانوا إلى هذا يهجرون ملاذ الحياة وينزلون عمّا يمتلكون ، ويعدّون بوذا الأكبر نمطا بذاته من الكمال الأمثل لا أسطورة أملاها الخيال . وبهذا الجانب المشرق من حياة بوذا كان إعجاب أصحاب المذاهب الدينية الأخرى ، فإذا الهندوكية الحديثة تعدّه مع الأخيار .

ويعنى لقب بوذا الحكيم أو المستنير لُقِّب به الأمير سيدهارته أو جُوتَامَة أى البعيد النظر ، وكان ولىّ عهد لملك من ملوك إقليم نيپال بالهند ، هجر زوجته وابنه وقصره ليطلب الحكمة عند حكيمين

من البراهمة ، ولكنه ما لبث أن تكشّف أن الحكمة لا تكون وسيلتها رياضة الأبدان بل رياضة الأرواح ، فهجر هذين الحكيمين وانتحى غابة فى بلاد البنغال باحثا عن وسيلة أخرى لبلوغ هدفه فتبيّنها فى إذلال الذات فأخذ نفسه بحياة أقسى ما تكون وحرم نفسه ملاذّها واعتزل الناس عزلة تامة شاعت بين قومه ، وبقى على هذه الحال أعواما ستة كاد يُشرف معها على الهلاك ، فعرف أن الزهد القاسى كاد يُفضى به الى الموت ولم يبلغ به الحقيقة التى ينشدها ، فأخذ يطوّف فى الأرض وانتهى الى غابة أخرى فى ليلة مُقْمِرة ، فجلس فى ظل شجرة تين تسمّى شجرة بُو [أو تين المعابد أو الأثأب] جلسة ثابتة اتخذها لنفسه ، تاركا لروحه العنان تجول كما تشاء ، عازماً على ألا يتحول عن جلسته وإن أطبقت عليه السماء الى أن يبلغ ما يريد من حكمة ومعرفة ، وما إن انبثق الفجر حتى أحاط علما بكل ما يريد . وعندها بلغ الفناء البدنىّ والصفاء الروحىّ « نيرڤانه » لا بالرياضة البدنية المبنية على عذاب الجسم ، ولكن بانطلاقة النفس بحثا عن الفضائل الذاتية ، وبهذا أدرك أن الكائنات جميعا الى تحوّل . ومن المعروف أن البوذية الأولى لا تدين بألوهية ، فليس للإله عندها وجود ولا عدم .

وثمة العديد من الملاحم الهندية العامة والنصوص الدينية والأدعية والتراتيل المقدسة قد صوّرها الفنانون الهنود على مرّ العصر أسوق من بينها ملحمة المهابهاراته وملحمة الرامايانه والبهاجاوات جيتا والبهاجاوات پورانا والجيتا جوڤيندا .

وملحمة « المهابهاراته » أو « الهند الكبرى » تتناول الحديث عن شعب « بهاراته » أى الهند ، وتُعدّ أحد أعظم ملحمتين سنسكريتيتين فى تاريخ الهند القديم ، وتسجّل أحداث ما ينيّف على ثمانية قرون بدءا من القرن الرابع ق . م . وهى أطول الأعمال فى تاريخ الأدب ، وتتكوّن من مائة ألف بيت موزعة فى ١٨ كتابا ، ومن ثم فهى أربعة أضعاف ملحمة الرامايانه الهندية وأطول من ملحمتى الإلياذة والأوديسيا مجتمعتين ثمانى مرات . وتزخر الملحمة بالأشعار الدينية والفصول التعليمية ، وتدور حول الحرب القبلية بين أبناء پاندو الخمسة المعروفين باسم الپانداڤاس وأبناء كورو المعروفين باسم الكوراڤاس ، وذلك للسيطرة على مملكة كورو كيشترا ، وأغلب الظن أنها لا تستند الى حقائق تاريخية . وكان البطل أرجونا أحد الأخوة الپانداڤاس الخمسة قد راود نفسه فى أن ينسحب من موقعه فى المعركة ورأى أن يقدّم نفسه لخصمه فداء لجنده ، وعندها لامه الإله كريشنه ونصحه أن يمضى فى سبيله عامر القلب بالإيمان بالله مهما كانت النتيجة ، فارتضى أرجونا رأى كريشنه ومضى يواصل القتال . ولقد كان لتضمين الملحمة بالموضوعات الدينية والأخلاقية والسياسية ما جعل منها موسوعة خصبة للمعلومات عن الحضارة الهندية ، وأهم مصدر يكشف عن المثل العليا الهندوكية فى مقابل الثقافات الڤيدية والبراهمانية . ولقد ذاع صيت الكتاب الرابع عشر من ملحمة مهابهاراته لاشتماله على النص الشهير المعروف باسم « بهاجاوات جيتا » أى أنشودة الربّ الذى ترجم إلى معظم لغات العالم ويُنشده الإله كريشنه ، وينتظم عناصر الإيمان بوحدانية الله خالق الكون ومواعظ أخلاقية ترقى بالإنسان الى خلود النفس فى عالم سام يفضل عالمنا الحالى . ولجلال هذه الأناشيد القدسية عرضت لها الكتب قديما ولا تزال بالشرح والتعقيب ، كما عُنى بها مصوّرو الهند فإذا هم يصوّرون ما جاء بها من أحداث فى مواقع مختلفة .

وتشكّل ملحمة « الرامايانه » مع ملحمة مهابهاراته ـ كما أسلفت ـ أعظم ملحمتين سنسكريتيتين فى تاريخ الهند القديم ، وتروى مغامرات رامه الصيّاد الذى تجسّد فيه الإله ڤشنو ربّ الخلق وراعى

البشر ، فصارع مخلوقا وحشيا كان قد اختطف زوجته سيتا وحبسها بقلعته فى لانكا [سيلان] كما قدمت ، واستطاع رامه بعون الآلهة وشقيقه لاكشمان والألوف المؤلفة من القرود والدببة استعادة زوجته سيتا والقضاء على المخلوق الوحشى وجنده . وتنتظم الملحمة ٤٨٠٠٠ بيت تضمّها أجزاء سبعة ، وتزخر بروائع التشبيه والحكايات الخيالية الى جانب الزخارف التنميقية المألوفة فى الشعر الكلاسيكى . وكان ڤالميكى مؤلف هذه الملحمة فى مستهل حياته قاطع طريق ثم تحوّل الى راهب من فرط ما كان يردّد اسم رامه على لسانه . وليست هذه الملحمة ضربا من الخيال بل هى تقوم على سيرة رامه التى كانت على ألسنة الناس وقت تأليفها ، ومن ثم كان تأثير هذه الملحمة على الثقافة الهندية بلا ضريب ، إذ كانت تواكب بأحداثها العقلية الهندوكية . وقد ترجمت الى أغلب اللغات المحلية فى الهند ، وتغنى بهاالشعراء المتجوّلون فى المناسبات الدينية . كما كانت مغامرات رامه أحد المصادر التى استقت منها مدرسة راچپوت للتصوير موضوعاتها المصوّرة . كذلك استمد أغلب المؤلفين المسرحيين والشعراء الهنود موضوعاتهم من ملحمة رامايانه .

وكان لأناشيد « بهاجاوات پورانا » فى العقيدة الڤشنوية أثر أى أثر على ترسيخ « العشق الإلهى » bhakta الذى هو خلوص النفس فى صلتها بالإله خلوصا لا شائبة فيه . وجوهر البهاجاوات پورانا هو حياة كريشنه طفلاً وشاباً وهو ما يقوم النص بغرس الورع والخشية له فى النفوس . وقد فاض الشاعر چاياديڤ فى شعره بذكر حالبات البقر اللاتى عشقن كريشنه عشقا نسين فيه أنفسهن وأنكرن ذواتهن إنكارا بدا بعدُ فى العقيدة الڤشنوية وكأنه رمز لتوق الأرواح الى الله . ويعدّ العابدون لكريشنه عبثه وتولّهه برادها وبحالبات البقر انطلاقا الى تحقيق ألوهيته ، وذلك أن جوهر البهاجاوات پورانا يذهب إلى أن حب المحبوب حبّا مشبوبا تستحيل معه النبضات الجنسية حماسة دينية فيّاضة ، وبهذا يكون قد سما بمعنى الشبق الذى كان قديماً مجوناً وتهتكاً الى أن غدا تعبُّدا روحيا .

وتُعد الجيتا جوڤيندا [أى أغانى كريشنه ، فجوڤيندا اسم آخر لكريشنه] عند المؤمنين بالعقيدة الڤشنوية تفسيراً لها ، هذا إلى أنها ديوان شعرى له سحره الحسّىّ والغنائى ، فترى ناظمها الشاعر چاياديڤ قد عرض فى أغانيه هذه أدباً جنسياً له متعته وجاذبيته ، كما ضمّن أشعاره ألواناً من الصور المجازية تثير العواطف وتحرّك الوجدان . وكانت أغانى الجوڤيندا يُرقص على أنغامها فى كل المعابد الڤشنوية شمالاً وجنوباً . ومع انتشار الڤشنوية فى إقليم جوچرات وتلال الپنچاب بدأ أثر الجيتا جوڤيندا يبدو جلياً فى فن التصوير . ومع النصف الثانى من القرن الخامس عشر زادت عناية فنانى غرب الهند بها . وحوالى عام ١٥٥٠ بدأ تصوير موضوعات الجيتا جوڤيندا يعمّ شمال الهند ، فإذا الألوان الدّفّاقة النابضة والرّسامة المعبّرة والمناظر الطبيعية الخلابة ، إذا هذا كله يشيع وأضحت هذه الصور أنموذجاً لما جاء بعُد من صور الجيتا جوڤيندا ، كذلك لم تغب صور الجيتا جوڤيندا عن مدرسة التصوير المغولى فى الهند منذ عام ١٦٠٠ كما سنرى ، كماغدت خلال القرن السابع عشر ذات شأن كبير فى مراكز التصوير المختلفة فى كل من راچستان وجوچرات ، غير أنه مما لا شك فيه أن الأسلوب اختلف باختلاف الموقع والبيئة ، ولكنها كانت جميعاً تخضع لإبراز العشق المحموم بين كريشنه ورادها . وفى النصف الأول من القرن الثامن عشر ظهرت صور عدّة للجيتا جوڤيندا فى مدرسة باشوهلى للتصوير الپاهارى ، وكانت أروع الصور إفصاحاً عن التعبير الفنى هى صور مدرسة كانجرا التى ظهرت ضمن التصوير الراچپوتى .

التصوير الهندى

يقدّم لنا فن التصوير الهندى بخطوطه وألوانه الساحرة ملحمة آسرة تنتظم حياة الشعب الهندى الدينية والإجتماعية والثقافية . والحديث عن التصوير الهندى لا يُعدُّ خروجاً على ما يتضمّنه هذا الكتاب ، بل هو وثيق الصلة به كما سيتبيّن فى ثناياه .

ولقدكُشِفَ عن أقدم التصاوير الهندية على جدران الكهوف شمالىّ الهند ، وهى تصوِّر بالْمغرة الحمراء قنص الحيوان ، وتشبه إلى حدّ بعيد مثيلاتها فى كهوف العصر الحجرى القديم بإسبانيا . ومن المؤكد أنه قد نشأت فى حوض نهر السند شمالىّ غرب الهند حضارة مزدهرة حوالى عام ٢٧٥٠ ق . م تركت تماثيل مجسّمة وعدداً من الفخاريات المصوَّرة التى تؤكد الزعم بأنه ثمة ضروب أخرى من التصوير قد أُنجزت فوق أسطح هشة لم يُكتب لها البقاء ، وهو ما تؤيّده الصيغ النباتية والحيوانية والهندسية المرسومة على أسطح الفخاريات التى اكتُشفت فى هارابا وموهنجودارو وتشانهودارو . وليس ثمة نماذج مصوَّرة تدل على الحِقْبة التى نشأت فيها العقائد الهندوكية المتنوّعة ، غير أنه حين ظهرت العقيدتان المتنازعتان الچاينية والبوذية أصبحتا مصدرى إلهام لبعض المصوَّرات الهندية العظمى ؛ فعلى جدران المعابد والأديرة والكهوف فى أچانتا (لوحة ١) وباغ وإللُورا وهندوپور وغيرها ، وكذا فى القلاع والقصور الملكية فى راچستان ووادى كانجرا ــ كولو اكتشفت مصوَّرات جدارية بوذية يرجع أقدمها إلى القرن الثانى ق . م ، أكثر موضوعاتها مستمد من قصص بوذا وسيرته ، وهوما أتاح للفنانين تصوير موضوعات الحياة اليومية الهندية ، ومن ثم كانت مشاهد حياة بوذا التاريخية والأسطورية تكشف بحق عن عادات الهند وأعرافها .

وبالرغم من أن التصوير الهندى لم يعرف البُعد الثالث استطاع الفنانونَ بالاستخدام الحاذق للألوان الفاتحة فى أماميةالصورة والألوان القاتمة فى خلفيتها توفير قدر من التجسيم لشخوصهم بعد أن درسوا بعناية شديدة كل وضعة من الوضعات ، فبدت الشخوص تنبض بالحيوية والنشاط .

ومع نهاية القرن السابع ما لبثت الهندوكية أن باتت من جديد العقيدة الشائعة شمالى الهند . وما تزال المصوَّرات الجدارية من القرن السادس والتى تعدّ أقدم المصوّرات الهندوكية تهتدى بتقاليد مصوّرات أچانتا على الرغم من أن موضوعاتها تدور حول الإله الهندوكى ڤشنو ، كما زُخرفت الكهوف الچاينية من القرن السابع بالمصوّرات . وثمة لوحات جدارية بوذية مصوَّرة من القرن الخامس ما تزال فى سرنديب [سيلان] ، وتحتفظ المعابد الكهفية فى إللُورا بأجمل المصوّرات الهندوكية الجدارية

من العصور الوسطى ، حيث تنطوى زخارف السقف على لوحات من حقبتين ، تحمل الحقبة المبكرة منها خلال القرن الثامن سمات تقاليد أجانتا ، على حين تجلّت فى لوحات الحقبة التالية فى القرن التاسع مظاهر الأسلوب الجديد المتطوّر ، حيث تُرْهِص قسماته البارزة بأسلوب رسم مدرسة جوچرات [كجرات] غربى الهند ، وحيث ازدهرت مدرسة لترقين المخطوطات من القرن الثالث عشر حتى القرن السابع عشر . وكان الفنانون قد بدأوا بتسجيل منمنماتهم على صفحات من سعفات النخيل ، ولكن ما لبث الورق أن وفد من فارس ليحلّ محل هذه السعفات فى صناعة الكتب ، غير أن النماذج المبكرة التى حفظها الزمن من المنمنمات الهندية المصوّرة لا نلتقى بها إلا بدءاً من القرن العاشر ، وهى تصاوير إيضاحية صغيرة للكُتب الچاينية غربى الهند ولبعض النصوص الشهيرة فى بيهار والبنغال .

ويضم فن التصوير الهندى مدارس شتى أولها پالا Pala التى جاءت منمنماتها على غرار تقاليد التصوير الجدارى فى أجانتا ، حيث ترسم الخطوط المحوّطة[٣] للأشكال ثم تُشْبَع بالألوان ، ثم تجىء الخطوط المحوّطة النهائية بدرجات لونية أعمق من ألوان الأشكال . وتقتصر الخطة اللونية على ألوان محدودة ، كما يتميز التكوين الفنى بالبساطة والتناسق وتغليب النزعة الطبيعية . على أن مدرسة ترقين المخطوطات قد توارت مع الفتح الإسلامى لبيهار والبنغال فى مطلع القرن الثالث عشر ، وإن استمرت فى مواصلة نهجها فى نيبال حيث لجأ العديد من الفنانين . كذلك نجد ثمة مخطوطات بوذية مصوّرة على سعفات النخيل ولبّ شجر البتولا فى كشمير .

وظلّت سعفات النخيل مستخدمة فى مخطوطات مدرسة أوريسّا شرقى الهند حتى القرن التاسع عشر فى الوقت الذى غدت فيه أثراً من آثار الماضى فى بقية أنحاء الهند . وكانت الخطوط المحوّطة للأشكال فى مصوّرات أوريسا فوق سعف النخيل ترسم بحزوز أو ثقوب ، ثم يُمرَّر فوقها الحبر الأسود وتُشبع بالألوان .

أما المدرسة الهندية الغربية فى جوچرات [كُجرات] التى يُطلق عليها أحياناً اسم المدرسة الچاينية أو مدرسة أپرابرامزا ، فقد ازدهرت فى جوچرات وراچستان وبضع مراكز فنية أخرى ابتداء من القرن الحادى عشر إلى السابع عشر . وجميع مخطوطات هذه المدرسة چاينيه تتناول موضوعاتها المصوّرة النصوص الدينية الچاينية ، وفى مرحلة متأخرة تناولت بالمثل تصوير الموضوعات الدينية البراهمانية ، وقد زُينت جميعها بصور تميّزت بألوانها الزاهية بعد أن استخدم الذهب واللازورد بسخاء . على أن السّمة اللافتة لهذه المدرسة هى رسم الشخوص فى وضعه ثلاثية الأرباع وقد جحظت العيون من الوجوه ذات الأنف البارز والذقن الجليّة ، وينبض أسلوبها بالتحوير الشديد والحيوية الفطرية .

والتصوير الهندى هو قبل كل شىء فن الخطوط المحوّطة الخلاّبة ، ويختلف عن التصوير الأوروبى الذى يعتمد على الكتل والنسب السّوية . وإن كان التصوير الهندى يعوزه الفهم الصحيح للبنية التشريحية فى الإنسان وكذا قواعد المنظور وإدراكه للمناظر الطبيعية على حقيقتها ، فلقد عوّض هذا كله بخطوطه المعبّرة والمهارة فى تناغم الألوان وشيوع العاطفة الحادة فى مصوّراته . وإذا كان

(٣) الخطوط المحوّطة أو الحدود الخارجية هى ما يحيط بجسم أو مساحة ما من حدود تكون فاصلة بين أى منها وبين الفراغ رسماً وتصويراً سواء كانت فواصل خطية أم فوارق لونية [م. م. م. ث]

المصوّرون الأوروبيون يُعْنون بجمال جسم الإنسان ، والصينيون يُعْنون بالطبيعة ومناظرها الأخّاذة ، والفرس يُعْنون بالزخرفة وتعظيم ملوكهم وأبطالهم ، فإن الفنانين الهنود كانوا يُعْنون بتصوير كل ما يتصل بموضوع الحب الذى به حُفِظ الجنس البشرى .

وثمة صورة فى مخطوطه « الجيتا جوفندا »من مدرسة جوجرات تمثل « رادها » وقد أرسلت فتاة لها تستميل كريشنه بعد أن علمت أنه يغازل غيرها (لوحة ٢) . والمشهد داخل غيضة بها شجرات ثلاث بها تحوير واضح وتملأ أغصانها الأفق الوردى ، ومن حولها تحوّم نحلات . ويتكون المشهد من أربعة صفوف رأسية تفصل كل شجرة بين صفّ وصف إيماء لأحداث القصيدة . فنرى إلى اليسار الفتاة المُرْسَلة وهى تعود إلى رادها من عند كريشنه ، ثم نرى الفتاة نفسها تتحدّث إلى كريشنه ، ونراها ثالثة وهى تعود إلى رادها ، ثم نراها أخيراً تتحدث إلى كريشنه . وقد استخدم المصوّر اللون الأصفر لبشرة المرأتين والأزرق لبشرة كريشنه ، كما نراه قد صوّر الأنوف كلها بارزة مُدبَّبة والذقون مثنيّة والأثداء مكوّرة والصدور بارزة ، وهذا كله يشير إلى ما كانت عليه جوجرات من تقاليد فنية ، كما يشير إلى ما كان فى القرن الخامس عشر من تكلّف ملحوظ .

وكان يتولى إعداد كل مخطوطه ناسخ يترك وهو ينسخ فراغاً للصور الموضّحة للنص ، ومصوّر يلى عمله بعد أن يفرغ الناسخ من مُهمّته . وكانت كل مخطوطة تُصَان بين لوحين من الخشب قد تَرسم عليهما بعض المشاهد الجذّابة . وكان الموسرون من التجار يرعون شئون هذه المدرسة من إنفاق على تلك المخطوطات لتُقدَّم بعدُ إلى الحكماء ورجال الدين بغية نوال رضاهم .

أما عن مدرسة التصوير المغولية بالهند فسنخصّص لها صفحات هذا الكتاب كلها .

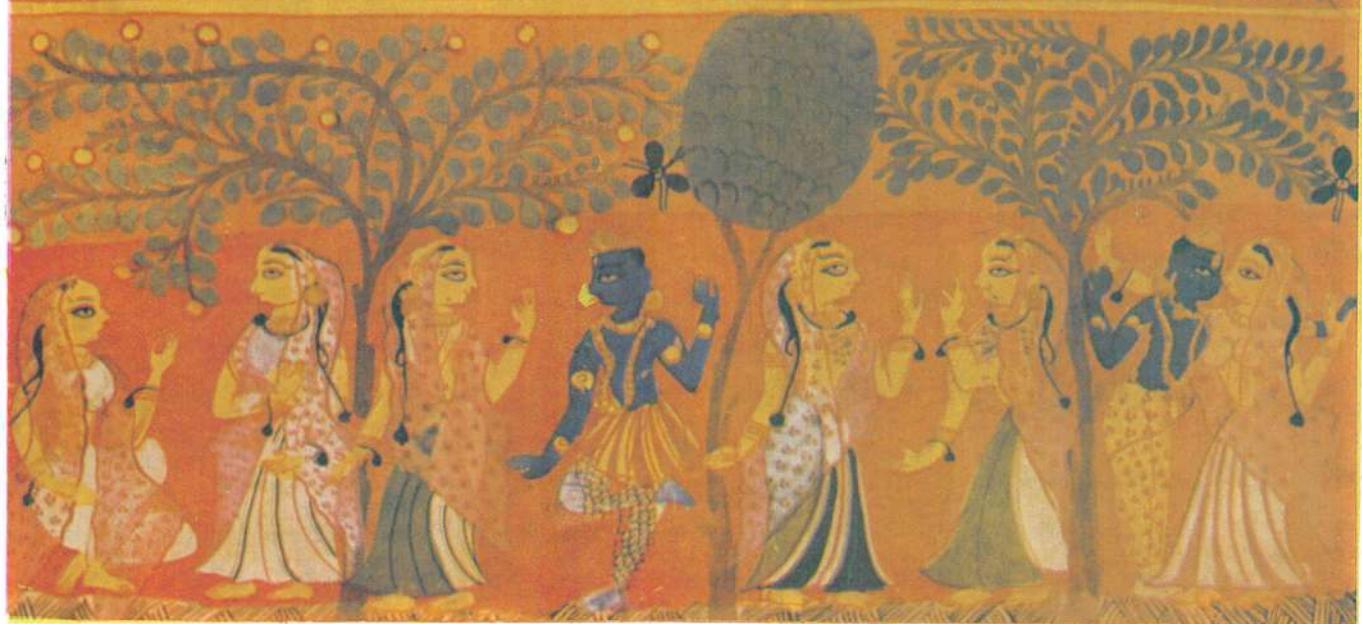
ومع النصف الثانى من القرن السادس عشر جدّ أسلوب متميز من التصوير فى بلاط السلاطين فى الدَّكن [Dakshin ومعناها الجنوب] ، ولكل بلاط خصائصه ، سُمىً أسلوب المدرسة الدَّكَنيّة الذى جاء شبيهاً بأسلوب مدرسة الامبراطور أكبر المغولى ، فجمع بين النزعة التكلّفية الفارسية والتقنيّات القومية غربى الهند والصور الجدارية جنوبى الهند .

وتتميز المرحلة الأولى من مراحل المدرسة الدَّكَنية Deccani school بالجلال والهيبة وثراء الألوان وبراعة الرّسامة واستطالة الأشكال ورسم طيّات الثياب على هيئة الدوّامات ، وكثيراً ما كانت الخلفيات تمتلىء بالأعشاب المتكاثفة وبالزهور اليانعة وبالأشجار الباسقة بأسلوب تغلب عليه النزعة الشكلية(٤) .

وفى المرحلة الأخيرة للمدرسة الدَّكَنية غلب عليها أثر الفن المغولى الذى نفذ إلى البلاطات الدَّكَنية نتيجة لانتشار سلطان المغول ، وأصبحت هذه المدرسة الدَّكنية فرعاً من فروع المدرسة المغولية ، وكان يجرى إعداد صورها فى بلاطات حيدر أباد وكورنول وشوراپور ، وتتناول المشاهد الخاصة بالقصر والبلاط والبورتريهات ، وكذا الصور الإيضاحية للمخطوطات والراجه مالا [الأكاليل الموسيقية] . ويعنى مصطلح « الراجه مالا » السنسكريتى معانى عدّة ، أعمقها تلك العلاقة العضوية

---

(٤) النزعة الشكلية هى نزعة تنادى بتغليب الشكل والقيم الجمالية على ما فى العمل الفنى من فكر وخيال وشعور ، وتبشّر بنظرية الفن للفن ، وهى النقيض الذى يتحدّى نظرية « المحاكاة » فى شتى المناحى ، فهى ترى أن الفن السّوىّ مُنبتّ الصلة بالأفعال والموضوعات التى تشكّل تجاربنا المألوفة . ذلك أن الفن عالم قائم بذاته ، وهو غير مُطالَب بتسجيل مجريات الحياة أو الأخذ عنها ، فلا معدى عن أن يكون مستقلا مكتفيا بذاته [م . م . ث]

لوحة ١ تصاوير جدارية بكهوف أجانتا .

▲ لوحة ٢ كتاب جيتاجوڤندا . مدرسة جوچارات ١٦٠٠ .
رادها تشكّ فى وفاء كريشنه بعد أن علمت أنه يغازل غيرها .
بومباى .

بين النغم وتآلفاته في تكوين موسيقى واحد فى إطار أحد المقامات ، وبهذا تكون « الراجه مالا » نظاماً موسيقياً متكاملاً تتميّز فيه كل وحدة من وحداته بتصوير منظور يرتبط بها وحدها حيث تكون ثمة مقابلة عضوية بين اللون والنغم . وهناك ستة وثلاثون مقاماً موسيقياً هندياً تؤدى دوراً هاماً فى التصوير والشعر ، إذ أن هذه الفنون الثلاثة لا ينفصل أحدها عن الآخر ، وفى اجتماعها معاً مُتْعة أكيدة ، ويتكوّن المقام فى الموسيقى من عدد من النغمات ، ومنه ينشأ اللحن الذى يختلف أثره فى آذان المستمعين بعضهم عن البعض الآخر . ويأتى المصوّرون ليُحيلوا هذه الموسيقى المسموعة صوراً مجسّمة تمثل عواطف مختلفة مثل الرغبة واللهفة والارتياح والشك والغيرة والترقّب إلى غير ذلك ، وهذا مثل ما يؤديه الشاعرُ بكلماته حين يُحيل الموسيقى عبارات مختلفة من الوجدانيات . والمقامات لونان : الراجه وهى المقامات المذكرة أى الخاصة بالذكور ، والراجينى وهى المقامات المؤنثة أى الخاصة بالإناث . وتهدف « الراجه مالا » إلى مسايرة نوازع الروح خلال ساعات اليوم المختلفة وفصول السنة ، إذ ثمة اختلاف بين ساعة وأخرى ، كما أنه ثمة اختلاف بين فصل وآخر ، وتأثير هذا وذاك على مزاج الإنسان وطبعه . ومن أجل هذا فإن « الراجه مالا » هى التى تهيّىء النفسَ لتقبُّل التباينات المختلفة ، عاطفية ومُناخية .

وهذه منمنمة دِكَنية لراجينى مالا هى لوحة « رامه كالى راجينى » [وكالى هى ربة القوة] (لوحة ٣) نرى فيها العاشق وقد اطّرح أرضاً بين قدمى معشوقته ذلّة وخضوعاً تعبيراً منه عن ولهه المشبوب . وفى الركن الأعلى الأيسر للمنمنمة جمعٌ من الحكماء وهم من يُسَمّون « الجُورو » Guru فى وضعات من التأمّل مختلفة ، وقد أخذ بعضهم يسبّح بالمسبحة ، وأمامهم واحد من مُريديهم حليق الذقن وقد اطّرح هوالآخر على الأرض أمام الجورو مثل ما فعل ذلك العاشق أمام معشوقته ؛ وكأن المصّور أراد بالمجانسة بين فعل العاشق والمريد أن يُضفى على العشق صفة التعبُّد ، كما كانت الحال بين كريشنه ورادها التى كانت الصلة بينهما تمزج بين الروحانية والجسدية . ولما ما فى هذه المنمنمة من رقة فى الألوان تبدو الصورة وكأنها رسم ملوّن . وعلى الرغم من أن المصوّر قد أقحم على الصورة ما لا ضرورة له ــ كما فعل فى تصويره للنهر وقد حلّق فوق سطحه طير البط والفلامنجو ، ثم رسمه للمدينة ذات الأسوار ــ فإن المُشاهد لا يحسّ لهذا الإقحام أثراً .

وكانت ثمة مدرسة للتصوير فى الأقاليم الجنوبية من الهند كُتب لها أن تزدهر خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر فى تانجور . وكان مماختصت به خروجها شيئاً عن المألوف فى تصوير الأشكال وكذا ترصيع المصوَّرات بقطع من الزجاج الملوّن والأحجار شبه الكريمة ، وكانت تصاوير هذه المدرسة أكثرها تُعبّر عن الأساطير الهندوكية .

وثمة مدرسة أخرى ظهرت شيئاً فشيئاً خلال القرن السادس عشر هى مدرسة التصوير الراچستانية(٥) ، وكان لها طابع تصاوير غربى الهند ، فلم تكن فى مراحلها الأولى تلتزم بالملامح

(٥) راجستان الآن هى ثانية ولايات الهند حجما ، وهى الى الشمال الغربى من شبه القارة الهندية تحدّها من الشمال ولاية البنجاب ومن الجنوب ولاية جوجرات (كجرات) وعاصمتها چايپور . وحين كُتب الاستقلال للهند عام ١٩٤٨ انضمت الى راجستان إمارات راجپوتية هندية من أهمها بيكانير وچايپور وكوتاه وأودايپور وتونك وچودپور والوار وچيسليمير ، وكان الاسم الذى تسمّت به ولاية راجستان أولا هو راچپوتانا ، وكان الراچپوت قد حلّوا بهذه المنطقة منذ القرن السابع ، واضطلعوا بمقاومة الغزو الإسلامى حتى القرن السادس عشر حين استقر الحُكم المغولى بالهند . وتمتد الصحراء فى جانب كبير من راچستان ، كما تقع فى شرقها منطقة زراعية [م . م . م . ث]

الزاويّة ولا بإظهار العينين معا بل تجتزىء بأقربهما ، ومن هنا مهرت فى رسم الوجوه مُجانِبة وفى إبراز الجدّة فى التصميم والألوان . ومع الربع الأخير من القرن السادس عشر ظهر أثر المدرسة المغولية جلياً فى تصاوير المدرسة الراجستانية مما أكسب تلك التصاوير روعة وجمالاً . وكانت لتلك الصلات المتبادلة بين الحكام المغول والراجاوات الراجستانيين أثر فى إنعاش فَن التصوير الراجستانى .

وقد ازدهرت المدرسة الراجستانية فى الفترة ما بين القرنين السادس عشر والتاسع عشر فى منطقة شاسعة فسيحة . وكان كل بلاط راجستانى يضم نخبة من الفنانين ، ومن هنا تعدّدت أساليب الصور لكل بلاط أسلوبه . وكانت ميوار وبوندى وبيكانير وجودپور وكيشـانجار وچايپور وكوتاه هى أهم المراكز الفنية الراجستانية . وقد تميز التصوير الراجستانى بأسلوبه الزخرفى الرمزى وبالحيويّة ذات الطابع الفطرى وبالتعبير المباشر . أما عما كان يمسّ المشاعر فقد عبّر عنه الفنان الراجستانى بوضعات إيحائية . وكانت ألوانه المستخدمة ساخنة زاهية تتضام معاً فى انسجام باهر ، كما كانت تصاويره تدل على مهارة فائقة فى تكويناتها الفنية ، وإن لم تكن تعتمد على « المنظور » الذى توحى به بين الفينة والفينة بقعٌ من الألوان المختلفة . وأكثر ما تناول التصوير الراجستانى موضوعات تدور حول أسطورة الإله كريشنه وفق ما جاءت فى الأدب الدينى والملاحم والأغانى والمقامات الموسيقية ، وتصوير الأبطال والبطلات فى وضعات تتفق ودرجات بطولتهم وما وُهبوُا من صفات بدنية وعقلية ومالهم من أمزجة وعواطف ، كما تناول المواسم والفصول وما يختص به كل موسم وفصل من مظاهر طبيعية لها أثرها فى نفوس العشاق ، وكذا ما سلف من قصص غرامية ــ لا سيما قصة شيڤه وپارڤاتى ــ وأخرى أسطورية ، وكذلك كل ما يتصل بالمعتقدات الدينية الهندوكية . على أن أهم ما تتّصف به الصور الراجستانية ما كانت عليه الحياه الراجستانية بفروسيتها التى شاركت فيها العامة الخاصة والتغنّى بمفاتن نسائهم وما تفيض به قلوبهن من أحاسيس . ونسوق هنا أثر أسلوب التصوير المغولى على تصوير الأقاليم المجاورة وبخاصة التصوير الراجستانى الذى تحوّل من أسلوب إقليمى محلّى إلى أسلوب أكثر عمومية وانتشاراً على نحو ما نرى فى صورة من مخطوطة « بهاجاوات پورانا » ترجع إلـى عام ١٥٤٠ تمثّل بالارامه الشقيق الأكبر لكريشنه وقد ركب فوق منكبى الوحش پرَالأمْبه وأخذ يلطم رأس الوحش بيده ، ومن خلفيهما رجلان من أتباع كريشنه وقد حملا اثنين من أتباع بالارامه على كتفيهما بينما يقف كريشنه إلى اليمين فى ظل شجرة غير بعيد عن هذا كله يرقب ما يجرى (لوحة ٤) . ويتجلّى لنا أثر الأسلوب المغولى فى صورة ترجع إلى عام ١٦٢٠ من مخطوطة « ماداڤانالا ــ كاماكاندالا » ، فنرى كاماكاندالا ترقب وصول ماداڤا فى شرفة مرتفعة وبين يديها خادمتان وقد وصل ماداڤا إلى الباب الذى يقع أسفل الصورة من اليسار ، وبدت درجات تنتهى إلى الشرفة . وثمة خادمة ثالثة تبدو وهى تهيّىء الفراش فى غرفة إلى اليمين من الطابق الأرضى (لوحة ٥) . وقد سُمّى هذا النوع من التصوير المتأثر بالأسلوب المغولى « بالأسلوب الراجستانى الشعبى » ، وكان أسلوباً انتقالياً ، أعنى أنه كان وسطاً بين الأسلوب المغولى وبين الأسلوب الراجستانى ، والراجح أن هذه المنمنمة قد تم تصويرها فى ميوار .

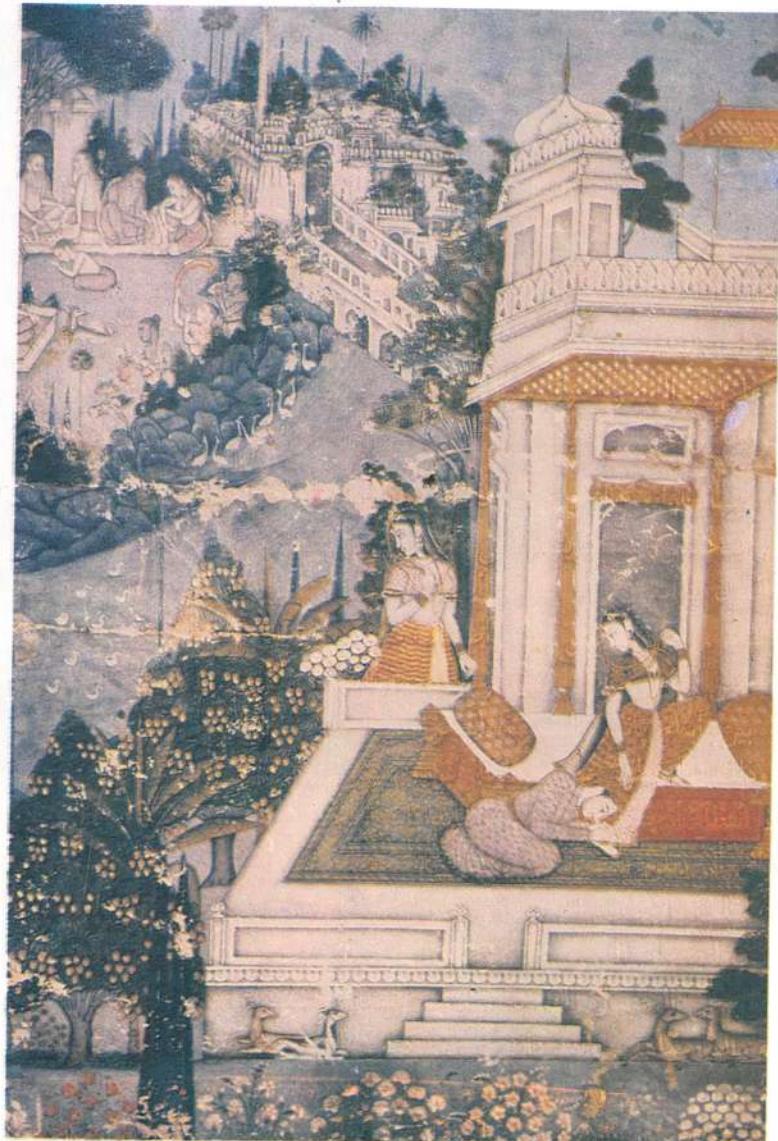
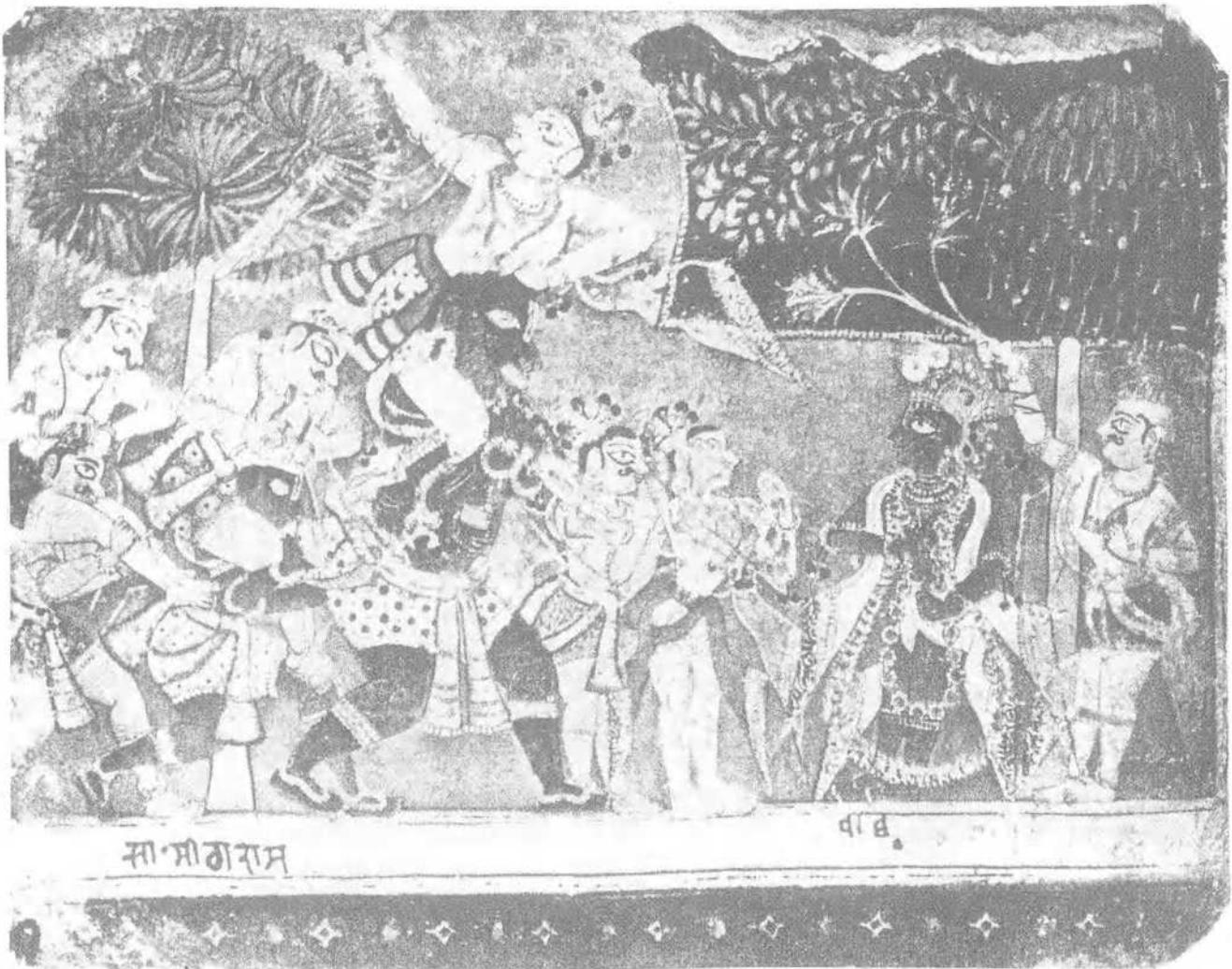
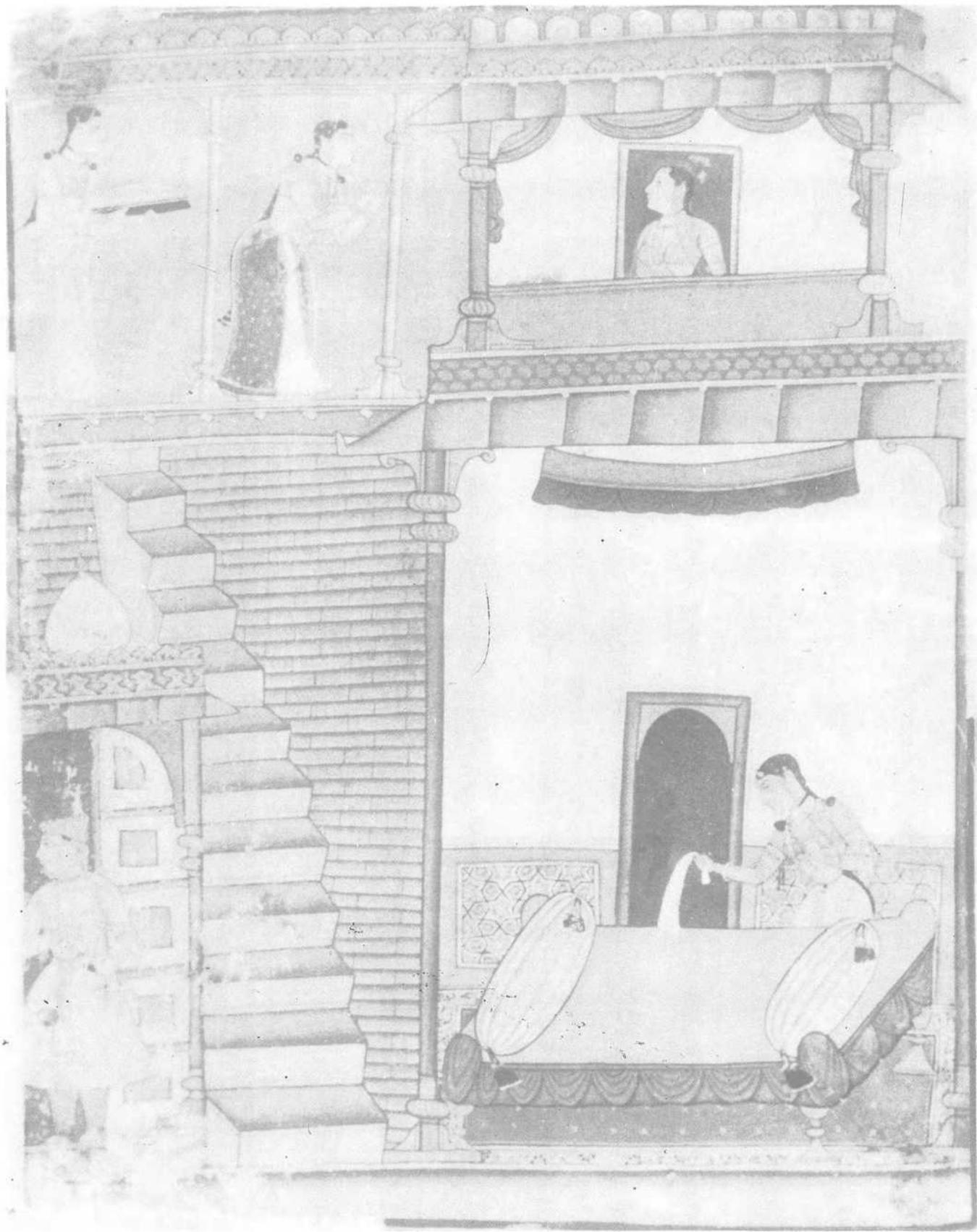
وقد يبدو واضحاً كيف تأثرت هذه المدرسة الراجستانية بالتقاليد المغولية فى التصوير حين نوازن بين منمنمتين من ميوار يرجع تاريخ أولاهما إلى عام ١٦٠٥ وثانيتهما إلى عام ١٦٥٠ . فنرى فى اللوحة الأولى (لوحة ٦) أميراً جالساً وقد أخذت سيدة تناوله مضغة من ورق التّنبول ووضع هويده على فخذها ، وثمة صبيّتان إلى اليسار فى يد إحداهما منشّة لذبّ الذباب . والثانية صورة من ديوان

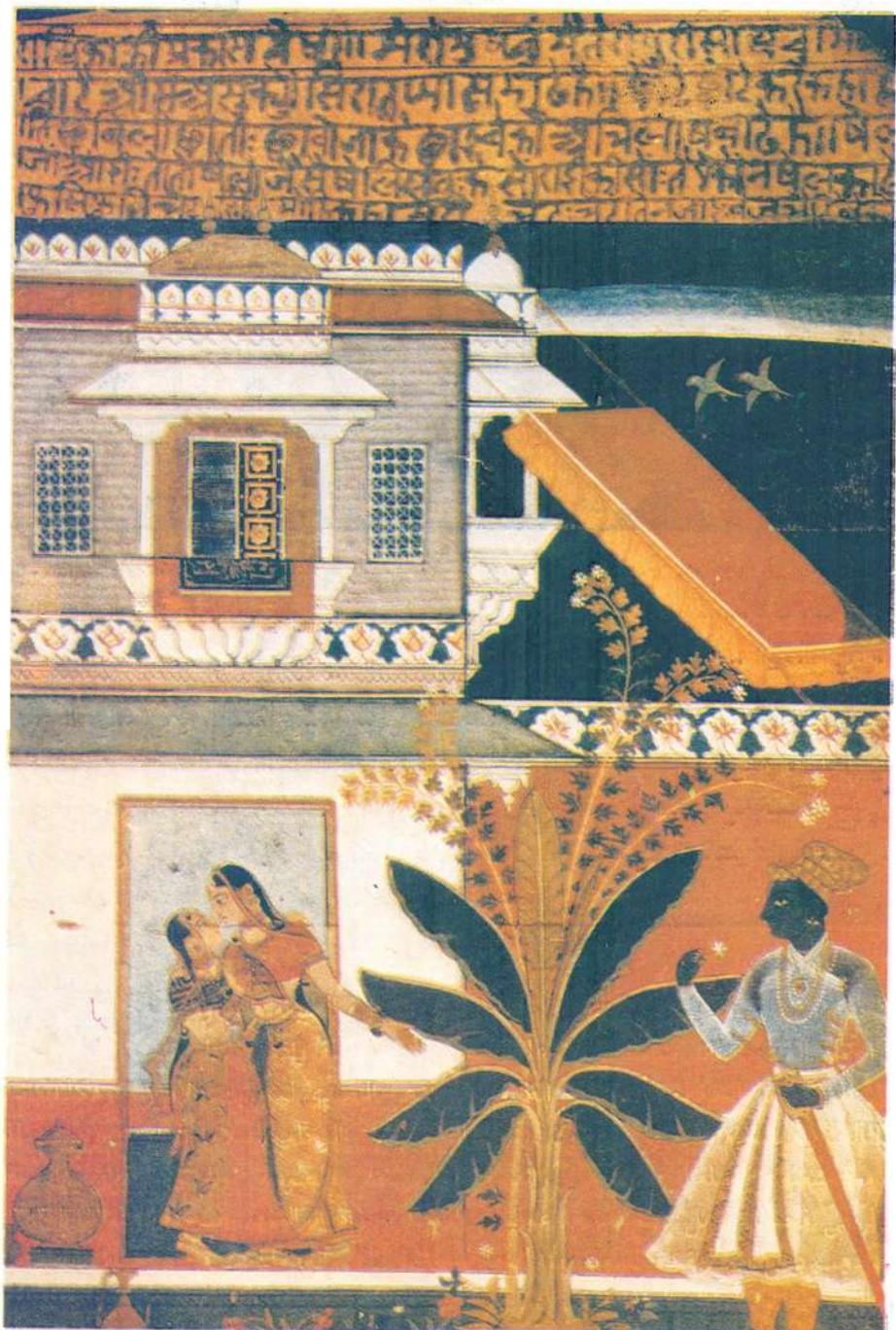
الشعر المعروف باسم « إلى معشوقتى » Rasikapria حيث نرى سيدة تعانق صديقة لها وافدة على مدخل بيتها وقد أشارت بيدها تؤذن صديقتها بأن عشيقها على وشك الوصول . ونرى هذا العاشق إلى اليمين من الصورة وقد اختفى وراء شجرة موز الجنة ، وتبدو بشرته زرقاء زرقة بَشْرة كريشنه ، وفى النصف الأعلى من الصورة ظهر قصرٌ (لوحة ٧) . وهذه الصورة من عمل الفنان « صاحب الدين » . وتضم مخطوطة « رازى كاپريا » ديوان شعر هندوكى من نظم الشاعر كيشاف داس الذى يذكر فى ديوانه شتى مواقف العشاق رابطاً بينها وبين ما وقع من أحداث غرامية بين كريشنه ورادها .

وثمة منمنمة بديعة تنتمى إلى مدرسة ميوار من مخطوطة « بهاجاوات پورانا »(لوحة ٨) تمثل كريشنه وهويرفع جبل جوڤاردان [اسم آخر لكريشنه] بطرف خنصره وقد وقف بوجهه الأزرق ومن ورائه خلفية فضية وقد ارتدى زيّاً مغولياً . ويبدا الجبل بألوانه البُنّية والقرمزية وقد كسته النباتات ومن فوقه تنهمر المياه من سُحب داكنة . وفوق هذه السُّحب الإله إندرا على فيله الأبيض إيراڤاتا وقدأشار بيديه للسُّحب كى تتحرّك . وصوّر الفنان طاعة السُّحب لأمر إندرا بشخوص ضمّوا أيديهم بعضها إلى بعض علامة التبجيل والإذعان . وعلى هذا الجبل ناسكان قد جلسا فى هدأة المتعبّد . وفى سفح الجبل وقف على جانبى كريشنه رعاة ومعهم مُربّيه ورائده ناندا بلحيته البيضاء ، ورفع بعض الرعاة عُصيّهم مشاركة منهم لكريشنه فى حمل الجبل . وأهم ما تتميز به هذه الصورةالراچستانية ألوانها المبدعة التى تبدو وكأنها طلاء الميناء .

ومن صور « الراجه مالا » تقدم مدرسة ميوار منمنمة راجه هِنْدولا (لوحة ٩) حيث نرى هندولا العاشق على صورة الإله كريشنه يتأرجح ومحبوبته على الأرجوحة بينما تخفق طيور الكركى بأجنحتها على إيقاع هزّات الأرجوحة ومن حولهما فتيات . والآلة الموسيقية المستخدمة فى هذه « الراجه مالا » هى آلة « الڤينا » الوترية . وثمة ما يُضفى على الصورة متعة وبهجة من سُحب متموّجة تقطر ماء وخضرة يانعة وطواويس فى ألوانها الزاهية وقرد وأزهار تشكّل خلفية تتفق وهذا المشهد الغرامى .

وثمة صورة ناطقة من مخطوطة بهاجاوات پورانا (لوحة ١٠) تمثل كريشنه يقفز إلى الماء كى يغازل راعيات الماشية اللاتى أخذن يسبحن فى مياه النهر . وقد وفّق الفنان فى إبراز مشاعر كريشنه ونشوة شبابه وبدت الأشجار وكأنها على طبيعتها . ويكاد لون ماء النهر الرمادى ، وكذا الخلفية البُنّية يطغيان على الصورة ، ومن ثم استخدم المصوّر ألواناً أربعة هى البرتقالى والأصفر والأخضر والأزرق لكى يُبرز هذا اللون الرمادى وذاك اللون البنّى . وهذه الصورة من آخر ما عُهد تصويراً لمدرسة ميوار فى القرن السابع عشر ، ولذا بدا فيها شيء من الاضمحلال يتجلّى فى الوجوه التى بدت أكبر مما ينبغى أن تكون عليه ، كما يُلاحَظ ما فى الرسم من قلة عناية . وعلى الرغم من ذلك فلقد بدا المنظر ساحراً وإن بدت الألوان تخالف شيئاً ما كانت عليه من نضرة وتألق فيما سلف .

ويتميز الأسلوب الراچستانى بتنوّعه الشديد ، ويبدو هذا التنوّع واضحاً فى تصاوير الولايات الراچستانية التى يقرب بعضها من بعض جغرافياً ، ومردّ هذا إلى اعتزاز رعاة الفن من الحكام الراچستانيين كل بميوله دون أن يتأثر بأسلوب مجاور مهما اختلف مُقامهم . فعلى حين عُنيت بعض

لوحة ٣ رامه كالى راجينى : راجينى مالا . المدرسة الدَّكنية ١٧٤٠ .
حيدراباد . متحف نلسون أتكنز بمدينة كانساس . ميسورى .

▲ لوحة ٤ كتاب بهاجا ڤاتا پورانا . بالارامه شقيق كريشنه
يركب فوق منكبي الوحش پرالامبه . راچستان ١٥٤٠ .

لوحة ٥ : مخطوطة مادافانا ـ كاما كاندالا : كاما كاندالا ترقب
وصول مادافا . مدرسة راجستان الشعبية . ميوار ١٦٢٠ .

لوحة ٦ أمير جالس تناوله سيدة مضغة من ورق التنبول
ووضع هو يده على فخدها .

لوحة ٧ مخطوطه رازى كابريا « الى معشوقتى » .
سيدة فى انتظار عشيقها : ميوار ١٦٥٠ .

▲ لوحة ٨ مخطوطة بهاجافاتا بورانا . كريشنه يرفع جبل جوڤاردانا بطرف خنصره . مدرسة ميوار ١٦٨٠ . بنارس .

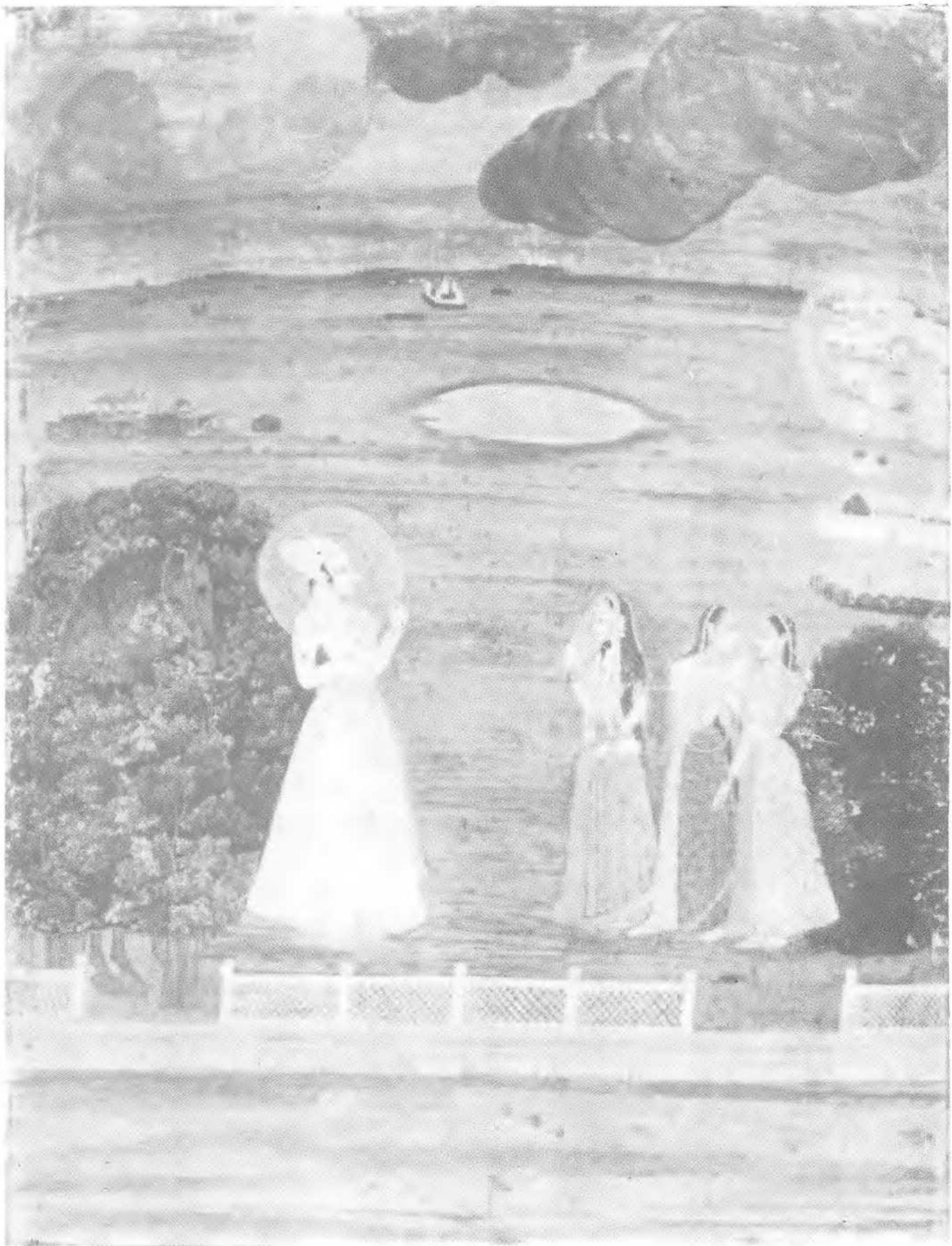
المدارس برهافة التنفيذ عُنيت مدارس أخرى بازدهاء الألوان أو الإفراط فى التكلّف . ويتمثل هذا التكلف (٦) الذى بلغ الغاية فى أسلوب مدرسة كيشانجار وهوما نراه فى رسم العيون شديدة الانحراف وفى رسم الوجوه على غاية من الجمال تفوق المألوف ، ويتجلى هذا وذاك فى لوحتين ، نرى فى أولاهما (لوحة ١١) « رادها » وهى ترقب مجىء « كريشنه » فى حديقة وقد أسدلت على وجهها خماراً ومن خلفها وصيفتان لها تتهامسان ، كما نرى كريشنه وهو يخرج من أجمة ليلقى رادها وقد ترك فى الأجمة جواده الذى لا يبدو منه غير عنقه . وعلى رأس كريشنه هالة ذهبية وقد ارتدى لباساً أبيض ، وفى أمامية الصورة حوض ماء (١٧٧٠) . وتصوّر اللوحة الثانية أميراً وأميرة وقد جلس أحدهما إلى جانب الآخر فى شرفة تطلّ على نهر ومن ورائهما وصيفة تحمل مروحة من ريش الطاووس وأمامهما مغنّية تعزف على الطنبور ، وعلى أرضية الشرفة سجادة مزخرفة بزخارف نباتية ، وعلى الشاطىء البعيد

---

(٦) الأسلوب التكلّفى هو ما يطرأ على الأسلوب الفنى من تصنّع أو تأنّق أو غلوّ ، وأهم خواصه المبالغة فى إظهار القوى العضلية أو إطالة أشكال الشخوص أو إضفاء التوتر على الحركات والإيماءات أو ازدحام التكوين الفنى أو المغالاة فى بعض النسب والمقاييس وما يترتّب على ذلك كله من استخدام للألوان الصارخة [م . م . م . ث] .

لوحة ٩ راجه مالا . راجه هندولا .

هندولا العاشق على صورة الإله كريشنه يتأرجح ومحبوبته على الأرجوحة .

▲ لوحة ١٠ كريشنه يقفز الى الماء كى يغازل راعيات الماشية [حالبات البقر] اللاتى أخذن يسبحن فى مياه النهر . مدرسة ميوار . مجموعة خاصة . بومباى ١٧٠٠

لوحة ١١ رادها ترقب مجيء كريشنه . تأثير مغولي . كيشانجار ١٧٧٠

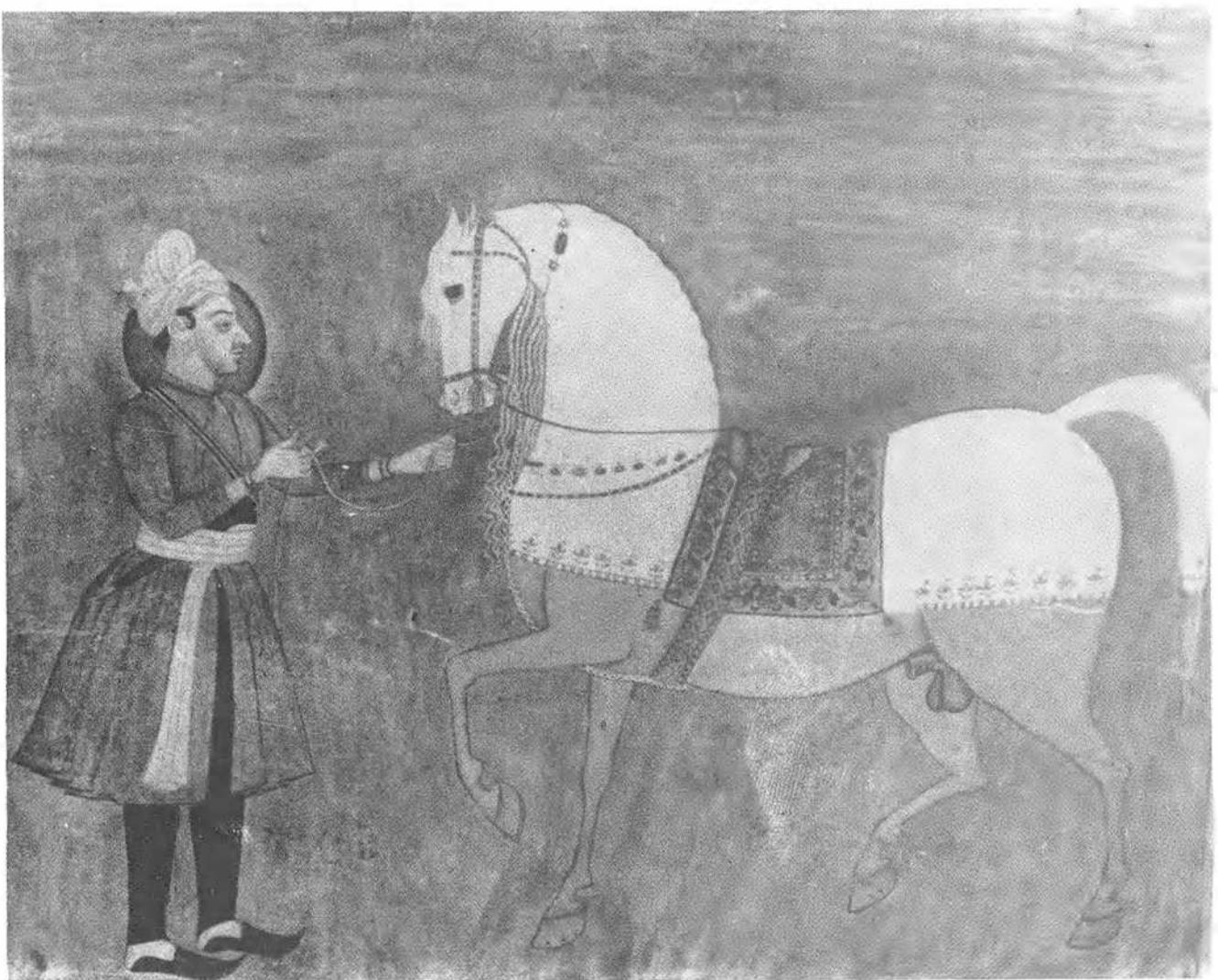
من النهر ثمة منظر برّى (لوحة ١٢) (١٧٦٠) . وفى لوحة ثالثة تمثل جواداً وسائسه (لوحة ١٣) نرى هذا الإفراط فى التكلّف قد عمّ الجياد أيضاً فإذا هى ذات طابع اصطناعى بل سوريالى .

وهذه اللوحات الثلاث من عمل المصوّر نيهال تشاند الذى تحتفظ مدينة كيشانجار بمجموعات صوره المثيرة للإعجاب . وقد استلهم هذا الفنان فى أعماله روح الحكيم سنغ الكيشانجارى (١٦٩٩ ــ ١٧٦٤) والذى كان يتفق وكريشنه فى الشخصية ، إذ كان حب هذا الشاعر الحكيم لمغنية البلاط « بانى ثانى » يعادل حب كريشنه لرادها . وهكذا تكون (اللوحة ١٢) وإن كانت تمثّل غرام كريشنه لرادها ، فهى فى الحقيقة تشير إلى غرام الحكيم سنغ ببانى ثانى .

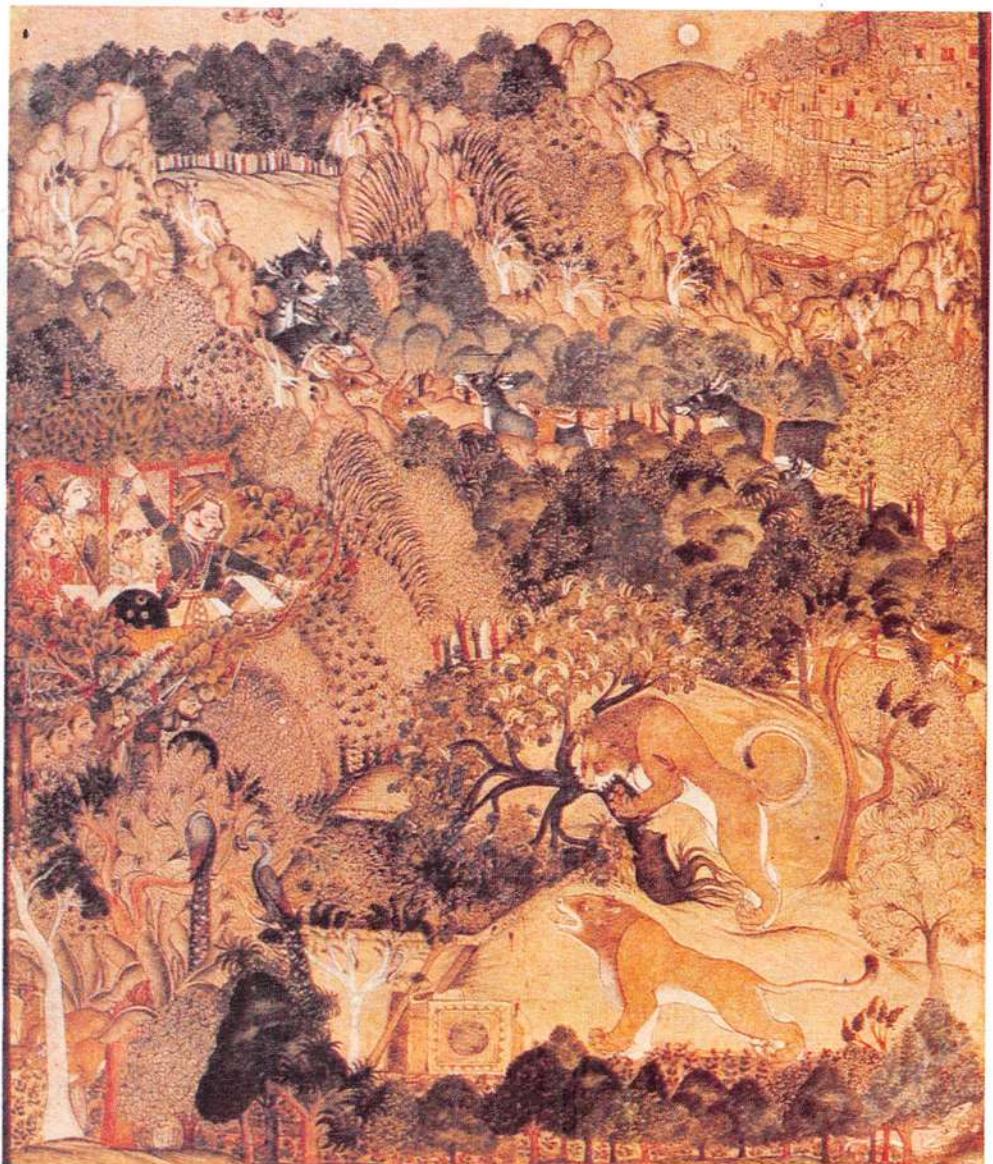
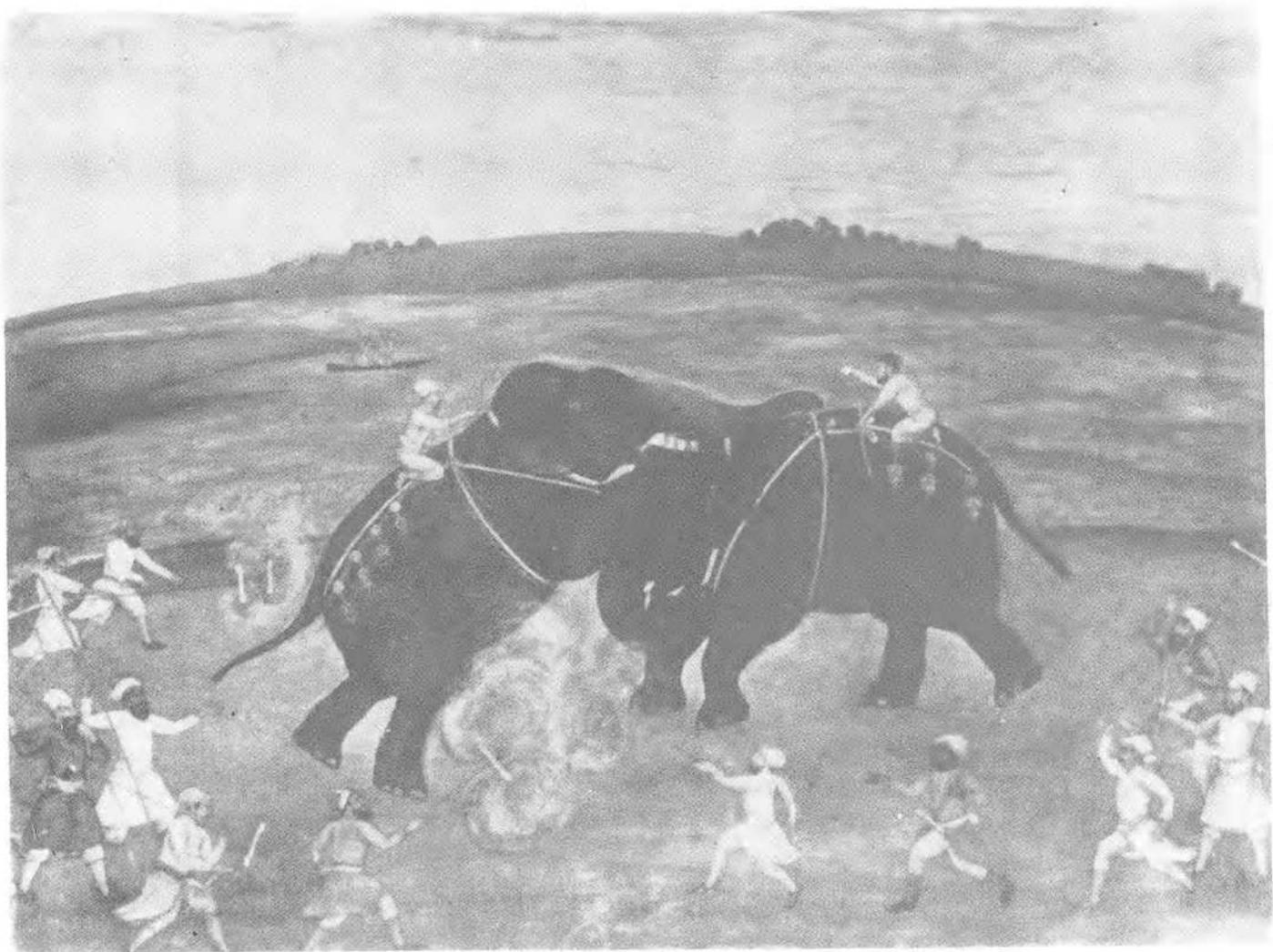
وإذ كانت منطقة ميوار تتميز بغاباتها الكثيفة وجبالها الشاهقة وبحيراتهاالواسعة وقصورها العتيقة ، لذا كانت مصدر إلهام للمصوّرين الذين جاءت تصاويرهم تحكى الطبيعة كل المحاكاة . ولقد كان ازدهار مدرسة ميوار فيما بين عامى ١٦٦٠ و ١٧٠٠ ، وتمثل هذه المدرسة جانباً ملحوظاً من تاريخ الفن الهندى ، على الرغم من أنها كانت تعوزها تلك التقنية البديعة التى شاعت فى التصوير المغولى المعاصر لها . وإذا كان التصوير المغولى هوفن خاص بالأرستقراطية والبلاط ، فلقد كان تصوير مدرسة ميوار يتناول ما يعنى به الناس ويشتاقون إليه ، ومن هنا كان أكثر شيوعاً بين عامة الناس على حين كان التصوير المغولى محصوراً فى محيط بذاته .

ومن بين مراكز التصوير الراچستانية كانت مدرسة بيكانير أيضاً ، ومن بين منمنماتها المرموقة تلك التى تصوّر الإله فشنو على صورة الإله نارايانه بأذرعه الأربع وقد جلس على عرشه المذهّب وإلى جواره زوجته لاكشمى ، وعلى كل جانب من جانبيهما صفّان من الفتيات يحملن الزهور ويعزفن الموسيقى ، فى كل صفّ خمس (لوحة ١٤) .

وتضم راچستان أيضاً ولاية بوندى التى تقع فى وسطها . وفى خلال القرن السابع عشر نشأت فيها مدرسة للتصوير كانت غزيرة الإنتاج ، وتتميز هذه المدرسة بحسّها اللونى الرهيف وبتشكيل تصميماتها البارعة من هذا منمنمة لسيدات ثلاث يصطدن فرائسهن من داخل جوسق (لوحة ١٥) حيث نرى مشهداً غير مألوف يكاد يكوّن ملحمة فى فكرته ، إذ يتسع تحت أفق الغروب الأحمر لشتى مكوّنات الطبيعة ، فيضمّ السّهل والبحيرة والغابة والقمم الجبلية والوادى الغض ببركته المغشّاة بزهور الزنبق فى أمامية اللوحة . وكما يضم المشهد أنواعاً لا حصر لها من النبات ينتظم بالمثل مملكة الحيوان ، فنشهد الأسود والفهود والقرود والخنازير البرّية والغزلان والطواويس والبط والأرانب والدببة والسحالى بل والأسماك سواء فى مجموعات أو مثنى مثنى باستثناء الثعلب الذى يظهر منفرداً . وما من شك فى أن اجتماع شمل عالم الحيوان والنبات فى هذا المشهد الفريد يضفى عليه لوناً من الخيال . ولا غرو فإن معظم المنمنمات الراچستانية تؤثر تصوير ما هو مثالى وجميل على ما هو صارم ووعظى . وقد كان لظهورمدرسة بوندى كل الأثرفى تتابع مدارس أخرى ، منها مدرسة كوتاه التى غدت أعظم مدارس راچستان فى فن التصوير مع نهاية القرن السابع عشر ؛ فهى تتميز عن سائر المدارس الراچستانية بحساسية شديدة ، كما كانت تعدّ إرهاصة بمشاهد الصيد المأثورة عن مدرسة كوتاه خلال القرن الثامن عشر ، والتى من بين نماذجها الخارقة صورة مهراجا كوتاه سنغ الأول وهو يصيد الأسود (لوحة ١٦) حيث نرى رام سنغ مختبئاً فى أجمة مع سيدات وهو يصوّب سهمه نحو أحد أسدين توثّباً للانقضاض عليه ، وقد أصاب السهم أسد من الأسدين فإذا هو جريح يعُض بنواجذه على ساق شجرة من فرط الألم . ويضم المشهد ظباء وطواويس ، كما يضم بلدة كوتاه إلى أقصى اليمين من الخلفية . وثمة

لوحة ١٢ أمير وأميرة فى شرفة تطلّ على نهر .
تأثير مغولى . كيشانجار ١٧٦٠ .

لوحة ١٣ جواد وسائسه . كيشانجار ١٧٧٠ .

لوحة ١٤ ڤشنو على صورة الإله نارايانه بأذرعه الأربعة ، وقد جلس على عرشه المذهب وإلى جواره لاكشمي وعلى كل جانب صفان من الفتيات يحملن زهور ويعزفن الموسيقى . مدرسة بيكانير . تصوير على رضا ١٦٥٠ .

لوحة ١٥ سيدات ثلاث يصطدن فرائسهن من داخل جوسق . بوندى . راچستان
١٧٦٠ ــ ١٧٧٠ متحف كليڤلاند للفن

▲ لوحة ١٦ مهراجا سنغ الأول يصيد الاسود .
كوتاه ١٧٠٠ .

لوحة ١٧ صيد الفيلة . كوتاه ١٧٤٥ .

لوحة ثالثة من كوتاه لصيد الفيلة (لوحة ١٧) نشهد فيها فيلاً وحشياً يحاول الصائد أن يُمسك به غير أنه انطلق من البركة ثائراً محطّماً أعواد البامبو من حوله . وإلى اليمين نرى هذا الفيل وقد أخذ يصارع فيلين آخرين من فيلة الصيد المدرَّبة على ظهريهما رجلان يُمسكان بحبال الصيد . وفى أعلى الصورة

لوحة ثالثة من كوتاه لصيد الفيلة (لوحة ١٧) نشهد فيها فيلاً وحشياً يحاول الصائد أن يُمسك به غير أنه انطلق من البركة ثائراً محطّماً أعواد البامبو من حوله . وإلى اليمين نرى هذا الفيل وقد أخذ يصارع فيلين آخرين من فيلة الصيد المدرَّبة على ظهريهما رجلان يُمسكان بحبال الصيد . وفى أعلى الصورة نرى الفيل وقد همد واستسلم للصائدين أمام فيلى الصيد المدرّبين ، بينما تهيّأ الفرسان بأسهمهم بتصويبها نحوه إذا ما هاجمهم . ولقد أبدع الفنان فى إبراز الواقعية إلى أقصى حد فلا نجد لمثل هذه الصورة ضريباً فى التصوير الهندى عامة .

أما الازدهار الذى ليس بعده ازدهار فى فن تصوير المنمنمات الهندية فكان فى الولايات الشمالية من أقصى الهند وعند سفوح جبال الهملايا ، وهذه وتلك يحتلان رقعة ضيقة من الأرض . وعلى الرغم من قرب هذه الولايات بعضها من بعض تكاد الجبال تفصل الواحدة عن الأخرى . وهذه الولايات هى باشوهلى وجامو وتشامبا ونور پور وجولر وكانجرا وبيلاسپور وكولو وماندى وجاروال والپنجاب . وجميع المنمنمات التى ظهرت فى الولايات هى من صُنع مدرسة پاهارى المعروفة باسم مدرسة راجپوت . والتصوير الپاهارى يعنى التصوير فى المناطق الجبلية ، وثمة مراحل ثلاث للتصوير الپاهارى ، أولاها مرحلة باشوهلى ثم مرحلة ما قبل كانجرا ثم مرحلة كانجرا التى تنقسم بدورها إلى أسلوبين أولهما الأسلوب التقليدى وثانيهما أسلوب البهجاتا . وأكثر هذه تجديداً هى مدرسة باشوهلى ، على نحو ما نرى فى منمنمة ڤشنو يتقمص هيئة الأسد ، « ناراسيما أڤاتارا » (لوحة ١٨) إذ يبدو الإله ڤشنو متقمّصا هيئة أسد وهو ينتزع أحشاء الملك الدمويّ هيرانيا كاسيپو بعد أن حطّم سيف خصمه وأزاح عن رأسه عمامته . وإلى اليسار يقف پرادالا الورع ابن الملك ، وإلى اليمين زوجته فى وضعة إجلال .

ويتجلى هذا التجديد أروع ما يكون فى منمنمة من مخطوطة جيتا جوڤيندا (لوحة ١٩) تمثل كريشنه وهو يرفع جبل جوڤاردان [إسم آخر لكريشنه] ليستظلّ الرعاة تحته ، وكان الإله إندرا قد أنذرهم ــ كماسبق القول ــ بسُحب تُمطرهم سيلاً يُغرقهم حين رفضوا أن يحتفلوا بعيده بعد أن أمرهم كريشنه ألّا يفعلوا وأن يعودوا إلى عبادة جبل جوڤاردان ، فاحتمى الرعاة تحت الجبل بعد أن رفعه كريشنه . وبهذا كُتب النصر لكريشنه على إندرا الذى استسلم مهزوماً . وتُلفتنا فى هذه المنمنمة الألوان الزاهية المتألقة وملامح الوجوه الحادة والتكوين الفنى غير المألوف .

ومن مدرسة باشوهلى أيضاً لوحة من ملحمة الرامايانه تصوّر استخلاص رامه لزوجته من براثن الوحش (لوحة ٢٠) ، فنرى مدينة لانكا « سيلان » إلى أقصى اليمين حيث اعتقل الوحش زوجة رامه « سيتا » بعد أن اختطفها ، كما نرى رامه مختبئاً فى غيضة إلى اليسار بعد أن وصل لإنقاذ زوجته ، فإذا المخلوقات الوحشية قد تحوّلت إلى صبايا يرقصن ويغنّين مما يثير الحيوية فى المشهد المصوَّر ، ويبدو المحيط الهندى الذى رسمه الفنان على شكل أهلّة متداخلة رمادى اللون . وإلى اليمين من الصورة القصر ذو الأبراج رمزاً إلى مدينة لانكا وبركة غطّتها أزهار اللوتس وقد حوّمت فوقها طيور الفلامنجو ، كما تحيط بالأرضية الصفراء فى وسط الصورة الأشجار والنباتات .

ومع نهاية القرن السابع عشر نشأت مدارس تصوير پاهارية أخرى فى مانكوت وكولو نهجت نهج مدرسة باشوهلى ، كما نرى فى منمنمة رامه وشقيقه الأكبر وهما فى إثر الحكيم حامل الإناء وهم جميعاً فى طريقهم إلى المنفى . ونرى الطير كما نرى بعض الحيوان قد استقر فوق الشجر ، حيث

يبدو ذئباً يطلّ من الشجرة إلى اليسار ، كما نرى نمرا فوق الشجرة إلى اليمين ، ويعلو المنمنمة شريط يمثّل السماء (لوحة ٢١) .

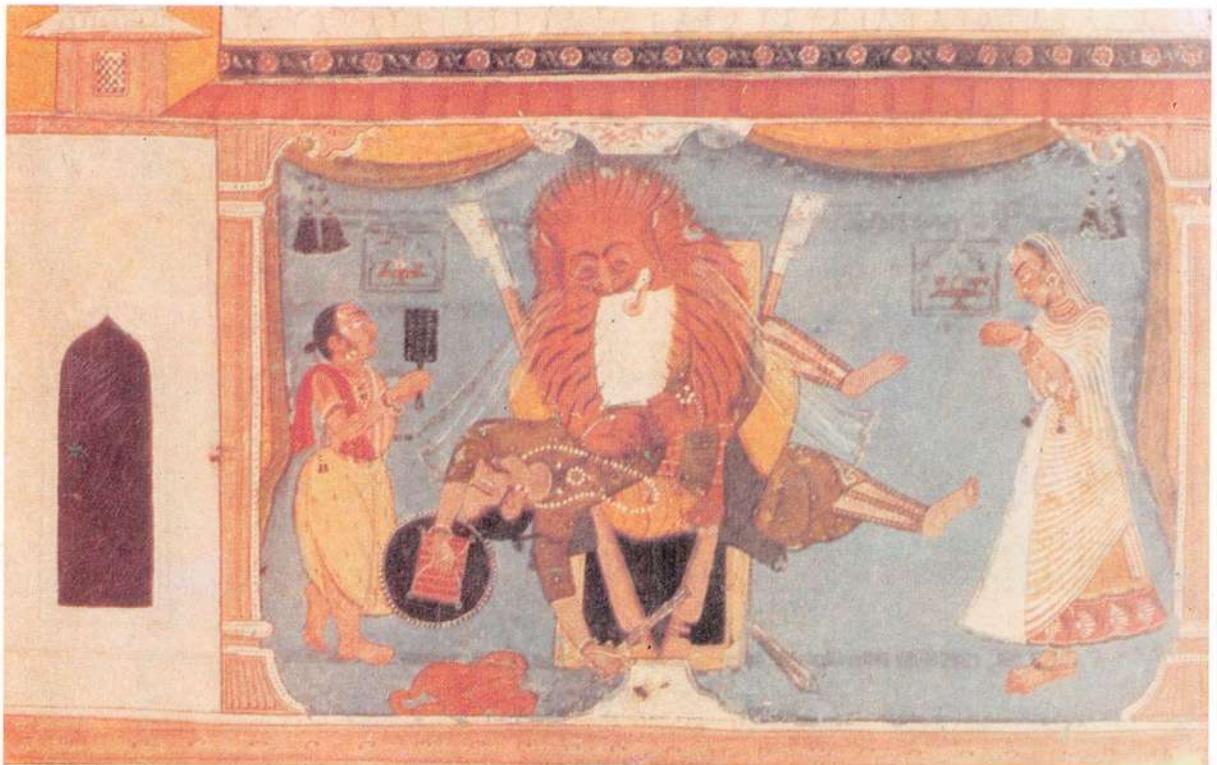
وما تلبث التصاوير الپاهاربة خلال القرن الثامن عشر أن تتخذ طابعاً « غنائياً » معبّراً فى مغالاة عن العواطف . وما إن أهلّ القرن التاسع عشر حتى شاع هذا الأسلوب فى الكثير من المدارس الجبلية . ونرى مثلاً لهذا فى منمنمة من جاروال لرامه وسيتا ولاكشمان وهم فى الغابة (لوحة ٢٢) ، مرّة وهم قادمون من اليسار للقاء جماعة من النسّاك ، وأخرى وقد جلسوا يتناولون طعامهم مع أحد هؤلاء النسّاك ، ونراهم ثالثة وهم يستريحون تحت ظل شجرة .

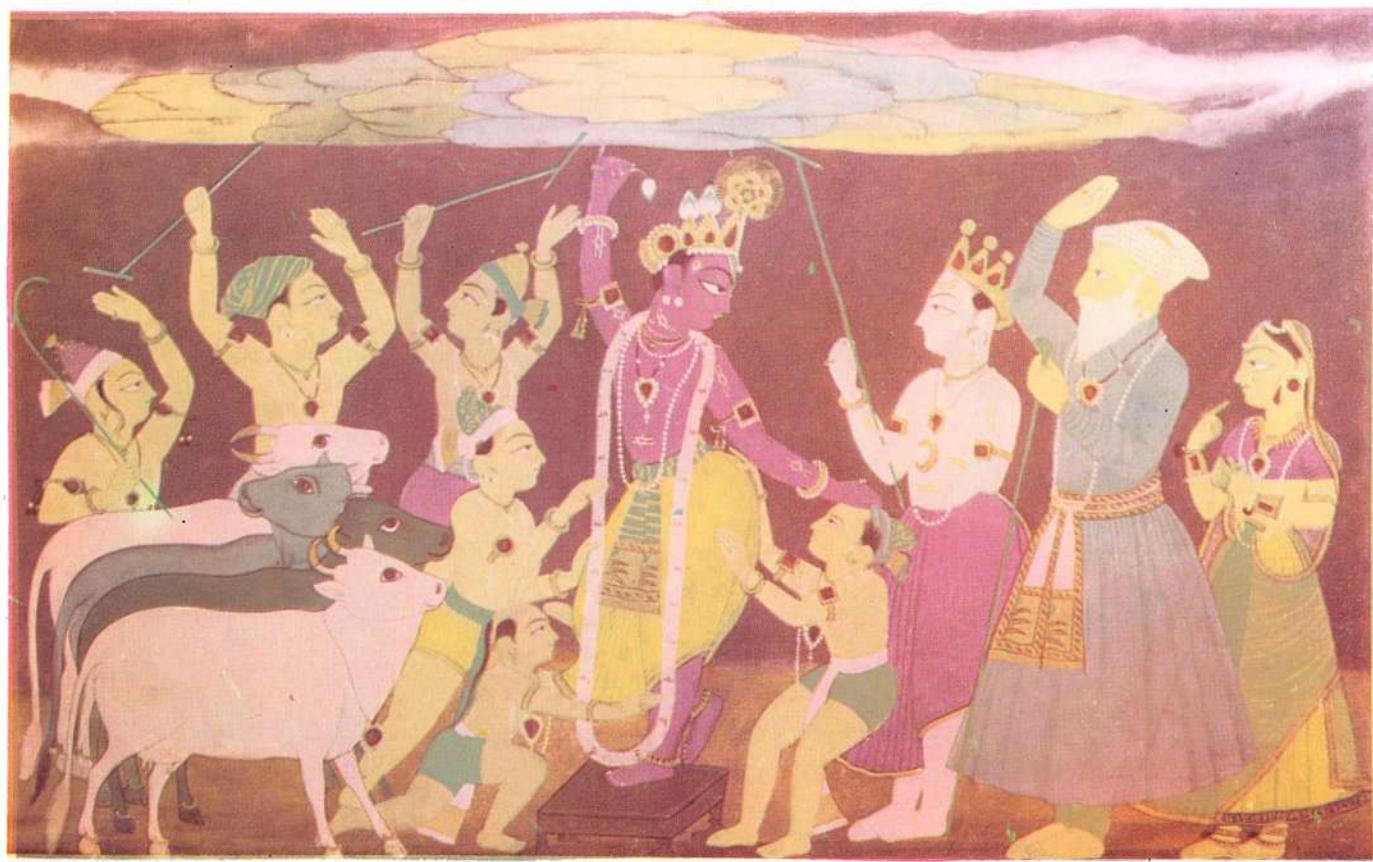
ومما لا شك فيه أن تصاوير المدرسة الراچپوتية هى أروع التصاوير الهندية ، وهى وإن كانت تحمل بعض السمات الفارسية فهى تختلف الاختلاف كله عن تصاوير المدرسة المغولية الهندية المعاصرة لها ، إذ كان مصوّرو الراچپوت يجمعون بين ما كان لأسلافهم من تقاليد وبين ما لهم من تصوير هندى شعبى ، فغدوا أصحاب طراز جديد صوّروا به المأثورات الشعبية الهندية على خير وجه . ولقد جاء التصوير الراچپوتى سابقاً للتصوير المغولى ثم عايشه وعاش بعده . وكانت نشأة هذا االتصوير فى مدارس إقليمية ، وكما استمد أصله من تقاليد التصوير الراچپوتى القديم ، كذلك استمد أصلاً آخر من التصوير الفارسي الذى منه استمد التصوير المغولى . واسم مدرسة « راچپوت »[٧] مأخوذ من اللقب الذى كان يتلقب به حكام المنطقة التى تضمّ إقليم راچپوتانا[٨] وتلال الپنجاب فى الفترة من القرن السادس عشر إلى التاسع عشر .

---

(٧) الراچپوت مصطلح يُقصد به جنس الراچپوت الذى يشمل حوالى أحد عشر مليونا من مُلّاك الأراضى تنتظمهم قبائل الولاء فيها للأب ، وموطنهم الأول شمالى الهند ووسطه لاسيما فى إقليم راچپوتانا القديم ، وهم يعدّون أنفسهم خلفاء طبقة المحاربين القدماء فى الهند ، وثمة عدد يُعْتد به من الراچپوت المسلمين فى الشمال الغربى للهند . والراچپوت بصفة عامة يرعون حُرْمة الحريم الذى يُسمّى عندهم باسم پوردا Purdah ومعناه « الستار » . ومما يتميز به الراچپوت الاعتزاز الشديد بأسلافهم وحميّتهم للشرف والتفانى فى سبيل القوّة .

ولقد نشأت ما بين القرنين الثامن والثانى عشر عدّة ممالك فى شمال الهند ووسطها تُعدّ نموذجا حقا لحُكم الراچپوت حيث ازدهرت المعارف والتجارة . وكانت الأخلاق الفروسية دَيْدَنهم فى حروبهم ، وكم تغنّى شعراؤهم بالشجاعة وعدم الرهبة مما هو أقوى منهم . وخلال سنوات النفوذ الإسلامى فى الهند انتقل سلطانهم الى إقليم راچپوتانا وبعض ممالك الراچپوت الصغيرة ، وغدوا عقبة فى سبيل استيلاء المسلمين على الهند الهندوكية كلها . ومع استقلال الهند عام ١٩٤٧ اتحدت الولايات الراچپوتية ضمن إقليم راجستان ، ولاتزال الكثرة من الراچپوت يحتفظون بتقاليدهم القديمة ، كما يعدُّون ركنا يُعتمد عليه فى القوات المسلحة الهندية .

(٨) راچپوتانا وتعنى أرض الراچپوت ، وتضمّ بعض الإمارات الهندية فى شمال غرب الهند ، وسُمِّيت بهذا الاسم لأن حكامها كانوا من الراچپوت بينما كان معظم سكانها من الهندوس . وقد استولى البريطانيون خلال القرن التاسع عشر على إقليم راچپوتانا وأقاموا به إمارة تحت حمايتهم . وكانت راچپوتانا تضم ثلاثا وعشرين ولاية هى فى مجموعها وحدة تحتل أرضا جبلية وسهلا يقع بين سهول الشمال الهندى والسهل الرئيسى لشبه القارة الهندية . وبعد استقلال الهند عام ١٩٤٧ انضمت راچپوتانا الى ولايات أخرى تألّف منها جميعا إقليم راجستان الحالى الذى يضم فيما يضم ولايات بيكانير وچايپور وبوندى وكوتاه وكيشا نجار وآوار وچيسيلمير وأدايپور وبانسوارا .

لوحة ١٨ ناراشيها آفاتارا . تقمّص فشنو فى
هيئة أسد . باشوهلى ١٦٩٥ .

لقد تميّزت مرحلة مدرسة راچپوت المبكرة بالرسوم الزخرفية المُسطّحة دون أدنى إحساس بالتجسيم ، ولكن ما لبث المصوّرون أن أضفوا الرقّة على منمنماتهم . وعلى الرغم من أن اهتمامهم كان ما يزال منصبًا على الفكرة التى يبغون التعبير عنها أكثر من بلوغ الواقعية فقد بدأت الحركة تدبّ فى شخوصهم . ومع ذلك فالثابت أن أعظم مصوّرات مدرسة راچپوت قد صُوِّرت فى مدينة كانجرا ، حيث خطا الفنانون خطوات واسعة نحو الالتزام بالواقعية فى تصوير موضوعاتهم ، وإن انحصر اهتمامهم الأول فى السيطرة المثلى على « الخطوط » التى يضفوا بها « الغنائية » على رسومهم ، كما جاءت ألوانهم ناعمة مواكبة أشدّ المواكبة لطبيعة تصاويرهم ، حتى لقد اعتمدت معظم أعمالهم اعتماداً كلياً على « الخطوط » ولجأت أقل ما يمكن إلى « الألوان » . ومع أن كثرة الفنانين قد شُغلوابالقصص الهندوكى والنصوص الدينية ، فثمة بعض الپورتريهات التى صُوِّرت مُجانِبةً شأن جميع أعمال مدرسة راچپوت . والجدير بالتنويه أن الحكام المسلمين قد عملوا على تشجيع تقاليد التصوير الهندوكية فملأ المصوّرون صورهم بحركة جارفة ، كما تناولوا موضوعاتهم بأسلوب رومانسى ، وعُنوا بتصوير الثياب الشفّافة المرسومة بدقة متناهية ، كما انضمّ اللونان الأبيض والذهبى إلى خطة ألوانهم .

لوحة ١٩ مخطوطة جيتا جوڤاندا . كريشنه يرفع جبل جوڤاردانا
بطرف خنصره . باشوهلى ١٧٣٠ . مجموعة خاصة .

وقد عُنيت مدرسة راجپوت بالمشاهد القومية التى تدور حول موضوعات أربعة : المقامات الموسيقية المعروفة باسم « راجه مالا » [الأكاليل الموسيقية] ، والموضوعات الرومانسية ، والملاحم ، والموضوعات الغرامية .

أما أشعار الملاحم فكانت تعبّر عن مغامرات الأبطال ورفاقهم ضد قوى الشرّ المتمثّلة فى هيئة مخلوقات وحشية . وكان النصر ينعقد بطبيعة الحال للبطل مهما بلغت قوة خصومه ، ومن بين هذه الملاحم ظفرت قصة البطل « رامه » بنصيب كبّير فى صور مدرسة راچپوت ، نقدم من بينها منمنمة تمثل كريشنه وهو يبتلع النار التى اشتعلت فى الغابة إنقاذاً لأهالى بلدة ڤراجا من الدمار الذى كان سيحلّ بهم وبقطعانهم بعد أن استنجدت به حالبات اللبن فأمرهن بإخفاء عيونهن بأيديهن فاستجبن ، وإذا الماشية بعد أن هبّ كريشنه لنجدتها ترعى فى اطمئنان ناظرة إليه ومؤمنة بأنه لن يتركها للهلاك ، وفى أمامية الصورة يبدو نهر چامونا (لوحة ٢٣) .

لوحة ٢٠ مخطوطه الرامايانه . رامه يستخلص زوجته سيتا من براثن الوحش فى لانكا .
مدرسة باشوهلى . متحف جوچارات بمدينة أحمد أباد ١٧٥٠ .

وتتصل الموضوعات الدينية اتصالاً وثيقاً بالملاحم الشعرية لأنها هى الأخرى تروى مغامرات الآلهة والأبطال الذين يصارعون بدورهم المخلوقات الوحشية ويقضون عليها . ومع أن بعض هذه القصص تندرج تحت الحكايات الخرافية والخيالية وتتخللها بعض العلاقات الجنسية المثيرة إلا أنها تكشف عن بعض مظاهر غراميات الآلهة . وهكذا لعبت مغامرات الإله كريشنه على سبيل المثال منذ ميلاده حتى غيبته دوراً كبيراً فى تزويد مصوّرى المنمنمات الراچپوتية بذخيرة لا حصر لها من الموضوعات الجذابة . ولم يقتصر التصوير على كريشنه وحده بل امتد إلى شيڤه وزوجته وذراريه . مثال ذلك صورة من مخطوطة « جيتا جوڤيندا تمثل رادها إلى اليسار جالسة تحت شجرة مثمرة تتحدث إلى صاحبة من صاحباتها . وفى يمين الصورة نرى كريشنه يستهوى بعض الفتيات بعزفه أنغامه الإلهية على المصفار (لوحة ٢٤) .

لوحة ٢١ مخطوطة رامايانه . رامه ولاكشمانه يتبعان حكيما
فى طريقهم الى المنفى . كولو ١٧٠٠ .

وهذه منمنمة من مدرسة كانجرا تمثل لقاء الإله كريشنه بحالبات البقر ليلاً هى من بين ست وعشرين منمنمة أخرى تروى مغامرات الإله كريشنه (لوحة ٢٥) ، نراه وقد بدا الهلال فى السماء من فوقه ومن حوله حالبات البقرGopis وقد التقى بهن خفية فى طرف ناء من القرية . ونرى الناس وهم يغطُّون فى نومهم ببيوتهم من فرط الهدوء الذى يسود القرية وقد تغطّوا بأغطيتهم ، وحول البيوت نرى الأبقار داخل حظائرها . وتشير لمسة الظل الأزرق الرمادى فى الصورة إلى أن الليل قد خيّم ، ويبدو ماء النهر وكأنه شبح متألق كماتبدو ضفّته رمادية . وإذ كان كريشنه وحده هو الذى لا تخيم عليه عتمة الليل ، لذا بدا بثوبه الأصفر الذهبى متألقاً وقد حفّه وميضُ إشارة إلى أنه مُرسْل من عالم الغيب . وما أندر تلك الصوّر التى تصوّر الليل بنجاح ، ومن هنا نرى المصوّر قد تنازعه شيئان ، أولهما أن يلتزم بإيضاح أشكاله وثانيهما أن يلتزم بالتعبير عن الإظلام ، فإذا ما غلب الإيضاحُ التعبيرَ عن الإظلام اختفى سحر الليل ، وإذا ما غلب الإظلام اختفى الإيضاح ، والمصوّر هنا استطاع أن يوفّق بين الاثنين .

لوحة ٢٢ رامه وسيتا ولاكشمانه فى الغابة . جاروال ١٨٥٠

وآخر موضوعات التصوير الراجپوتي هو العشق والغرام ، حيث نرى العشّاق تارة يلتقون خلسة وتارة أخرى يتعانقون جهرة بحرارة ، أو قد تبدو السيدة وهي تأخذ زينتها على انفراد قبل موعد اللقاء ، أو وهي تنتفض غضباً بعد أن هجرها عاشقها ، أو وهي تتطلّع من شرفتها نحو الأفق انتظاراً لوصول محبوبها ، أو وهي تعدو نحوه أثناء إحدى العواصف دون مبالاة بما يعترضها .

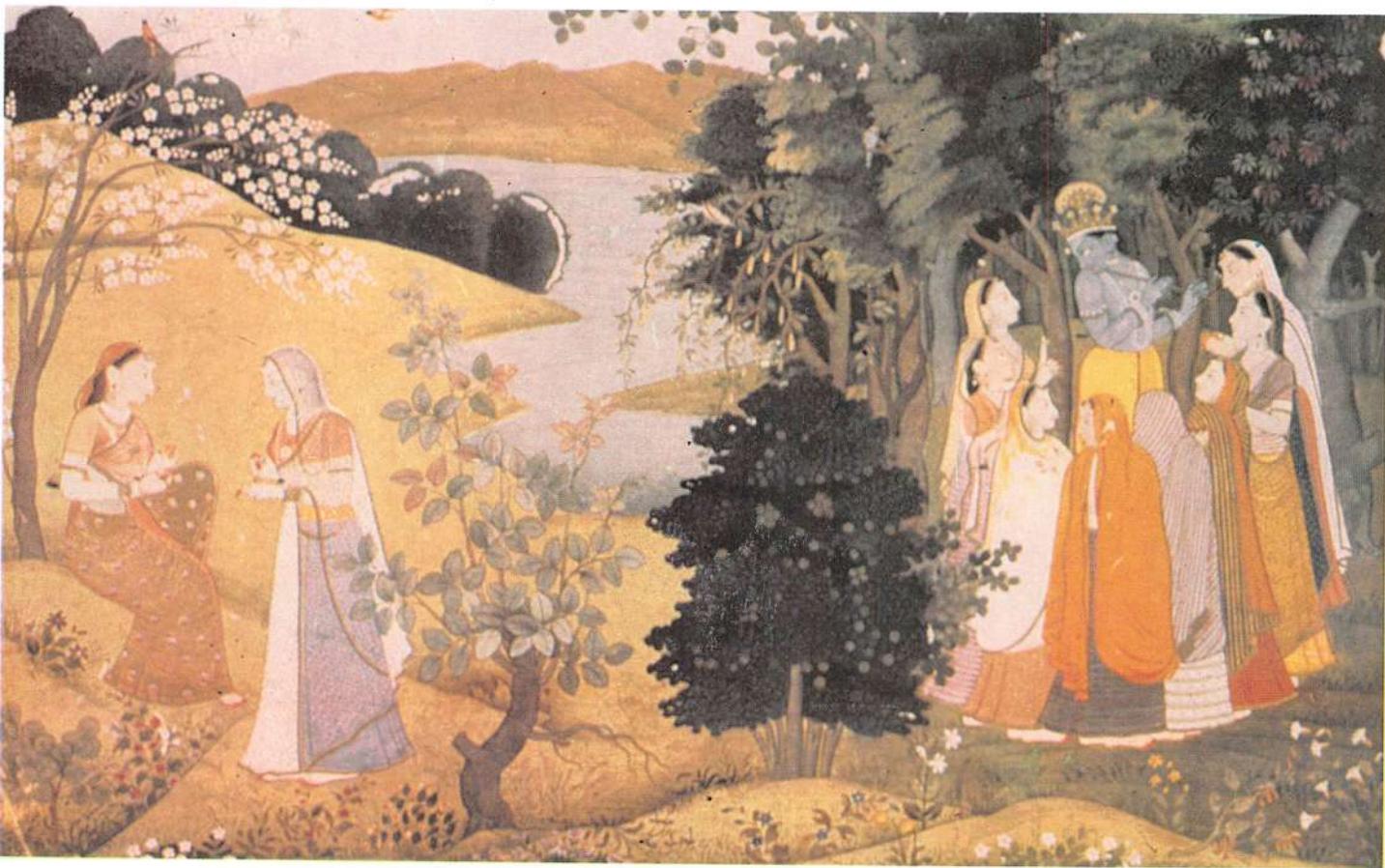
هكذا تزوّدنا منمنمات مدرسة راجپوت بصورة جليّة عن الحياة اليومية في أرجاء الهند حتى لو كان الموضوع المصوَّر مستقى من الأدب ، مثل مشاهد غرام كريشنه الذى آثر ألاّ يقضي وقته على الأرض متبتّلاً فى المعابد فانطلق مغازلاً حالبات اللبن ، مشاركاً راعيات الماشية لهوهنّ ماداً لهن يد المساعدة فى أداء مهامهنّ حتى كانت متابعة كريشنه فى هذه المنمنمات فى واقع الأمر جولة فى قرى الهند وريفها وجبالها وسهولها وغاباتها وأنهارها ، حيث نشهد الرعاة يسوقون قطعانهم ، والنجارين والبنائين والحرفيين وربّات البيوت يؤدون واجباتهم ، ونلمّ بأزيائهم وسلوكهم وأعرافهم بمجرد التطلّع إلى هذه المنمنمات التى كان الفنانون يصوّرون فيها بالمثل الحيوان بملء عواطفهم وبمحبة دافقة . ولم تقتصر أهمية هذه المنمنمات على الترحال بين أنحاء الريف الهندى ، بل هى تكشف كذلك عن أحلام الناس وآمالهم . وقد أدّت المرأة الهندية دوراً بارزاً هاماً فى التصوير الراجپوتي ، فتجلّت فيه برشاقتها وجمالها أكثر مما تجلّى الرجل ، على أن هذه الظاهرة لم تكن بأى حال تعبيراً عن انتصار إرادة المرأة فى المجتمع الراجپوتى .

وينظر بعض مؤرخى الفن إلى المدرستين المغولية والراجپوتية على أن الأولى فن دنيوى والثانية فن دينى مع أن المدرسة الراجپوتية لا تمُتّ بسبب إلى الفن الدينى ، والدليل على ذلك أن مدرسة كانجرا ومدرسة چايپور وهما فى قمة مجدهما كان فنّاهما عَلَمَانياً رعاه الأمراء ، إذ كان فناً يتفق والذوق العام ، كما كان امتداداً للذوق الوافد من البلاط المغولى . وأما من أنكر هذا من العلماء فيذهبون إلى أن الكثير من موضوعات هذه الصور يرجع إلى أساطير دينية ، وقد فات هؤلاء ــ كما يقول مؤرخ الفن إيڤان شتوكين ــ أن الموضوعات الأسطورية لم تكن فى جوهرها دينية وإنما كانت إطاراً للتعبير عن حياة البلاط .

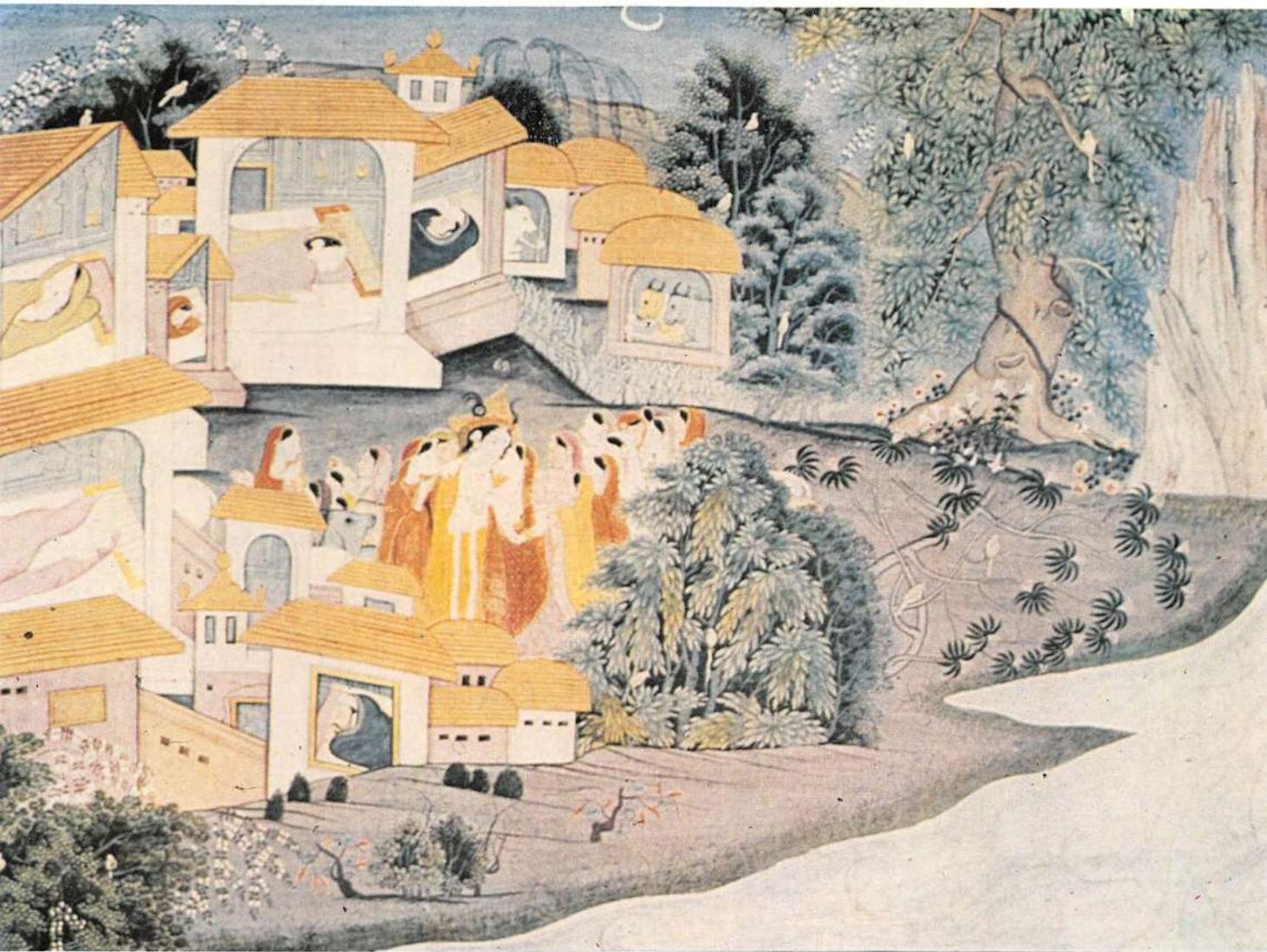
ومع تلك الحال من ازدهار التصوير الراجپوتي أو الپاهارى خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر كان الفنانون الذين أخذوا عن المغول يذيعون ما أخذوا من تقاليد فنية مغولية فى نواحى شتى . وما إن دخلت هذه التقاليد إلى الدّكن الخاضعة للحكم الإسلامى حتى تنازعته تنوّعات مختلفة . وما لبث هذا الفن أن دخل فى منتصف القرن الثامن عشر بلاط حكام أوده والبنغال فى شرقى الهند ، فإذا هو مزيج بين اثنين : الفن المغولى والفن المحلّى ، وهوما يتجلّى فى صورة من القرن الثامن عشر ، تمثل حفل زواج الأمير دارا شيكوه بن شاه چهان ليلاً والذى جرى خلال القرن السابع عشر (لوحة ٢٦) . ففــى هذا المشهد رجعة إلى عظمة الإمبراطورية المغولية ومجدها وأيامها الزاهرة خلال القرن السابع عشر . فنرى العريس داراشيكوه على صهوة جواد بُنّى وعلى وجهه وكذا على وجه الجواد خمار من اللآلىء ، وفى إثره أبوه شاه چهان على جواده وحولهما كثرة من رجال الحاشية وقد امتطوا هم الآخرون جيادهم ، ومن أمام هؤلاء جميعاً جمٌّ غفير من الناس وفى أيديهم شموع ومصابيح مضاءة ، وفى خلفية الصورة بدت الصواريخ تســـطع فى الســـماء .

لوحة ٢٣ بهاجاڤاتا پورانا . كريشنه يبتلع النار التى تشتعل فى الغابة .
كلكتا ١٦٨٠ .

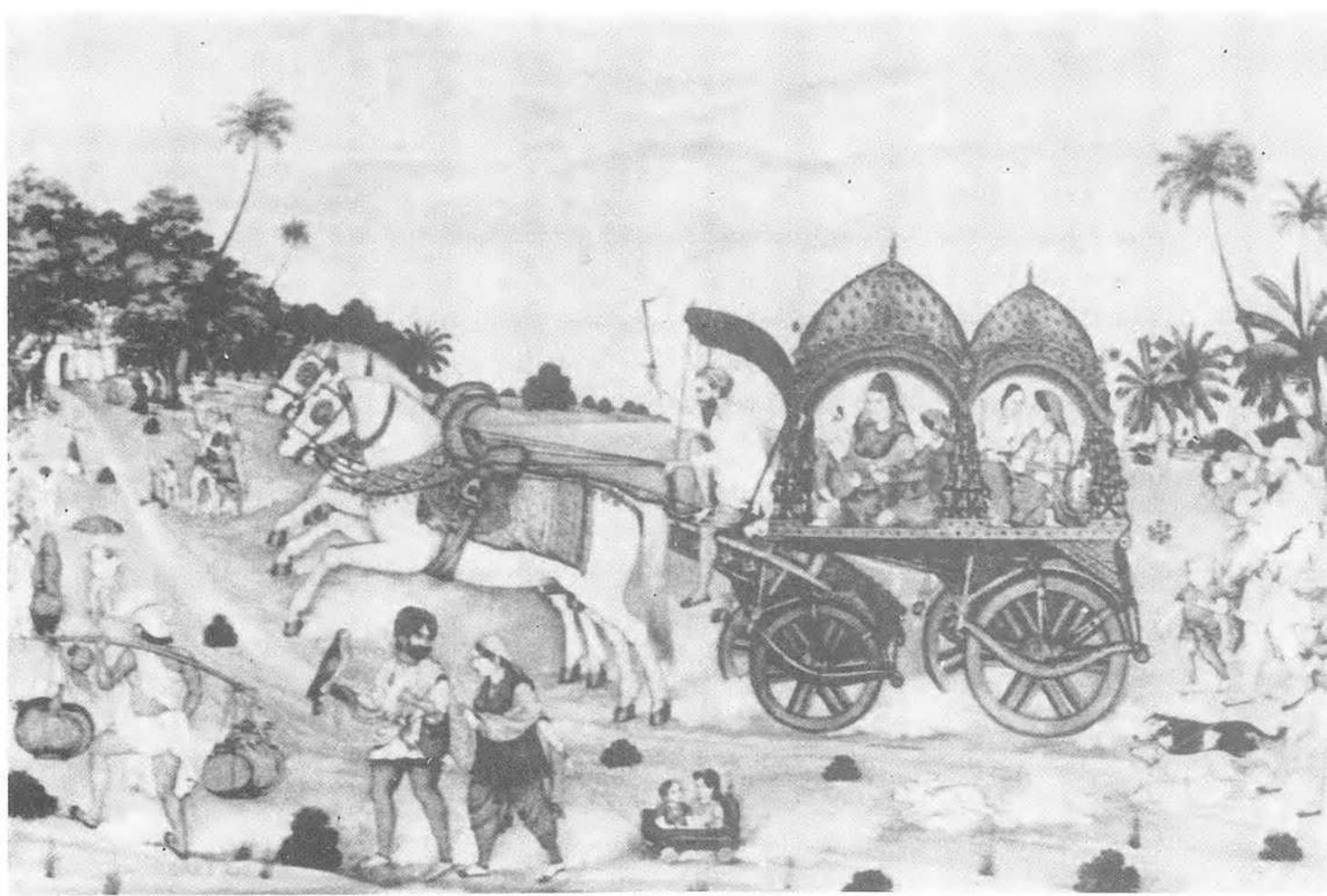
ولكن مالبث هذا الأثر أن توارى شيئاً وغلب عليه الفن الأوروبى بعد أن استقر الوافدون من الإنجليز والأوربيين تجاراً وحكاماً وفنانين فى أعداد كثيرة فى هذه البلاد ، وسرعان ما نهج الفنانون الهنود نهجهم فإذا ثمة أسلوب مهجّن عُرف باسم « أسلوب شركة الهند الشرقية » . ومن هذا الأسلوب لوحة تمثّل رانى چنْدان مع المهراجا داليپ سنغ وهو لا يزال صبياً فى الثالثة من عمره وهما فى عربة يجرّها جوادان أبيضان مطهّمان . وعلى حافة الطريق جموع مختلفة ، فثمة أسرة ومعها كلبان ، وثمة زوجان يحمل الرجل صقراً وتجرّ المرأة عربة صغيرة فيها طفلها ، ومن خلفهما أرنب (لوحة ٢٧) .

***

لوحة ٢٤ . جيتا جوفيندا . رادها تتحدث إلى صاحبة لها بينما كريشنه يعزف على المصفار وسط الصبايا الحسناوات ١٧٧٥ . بومباى

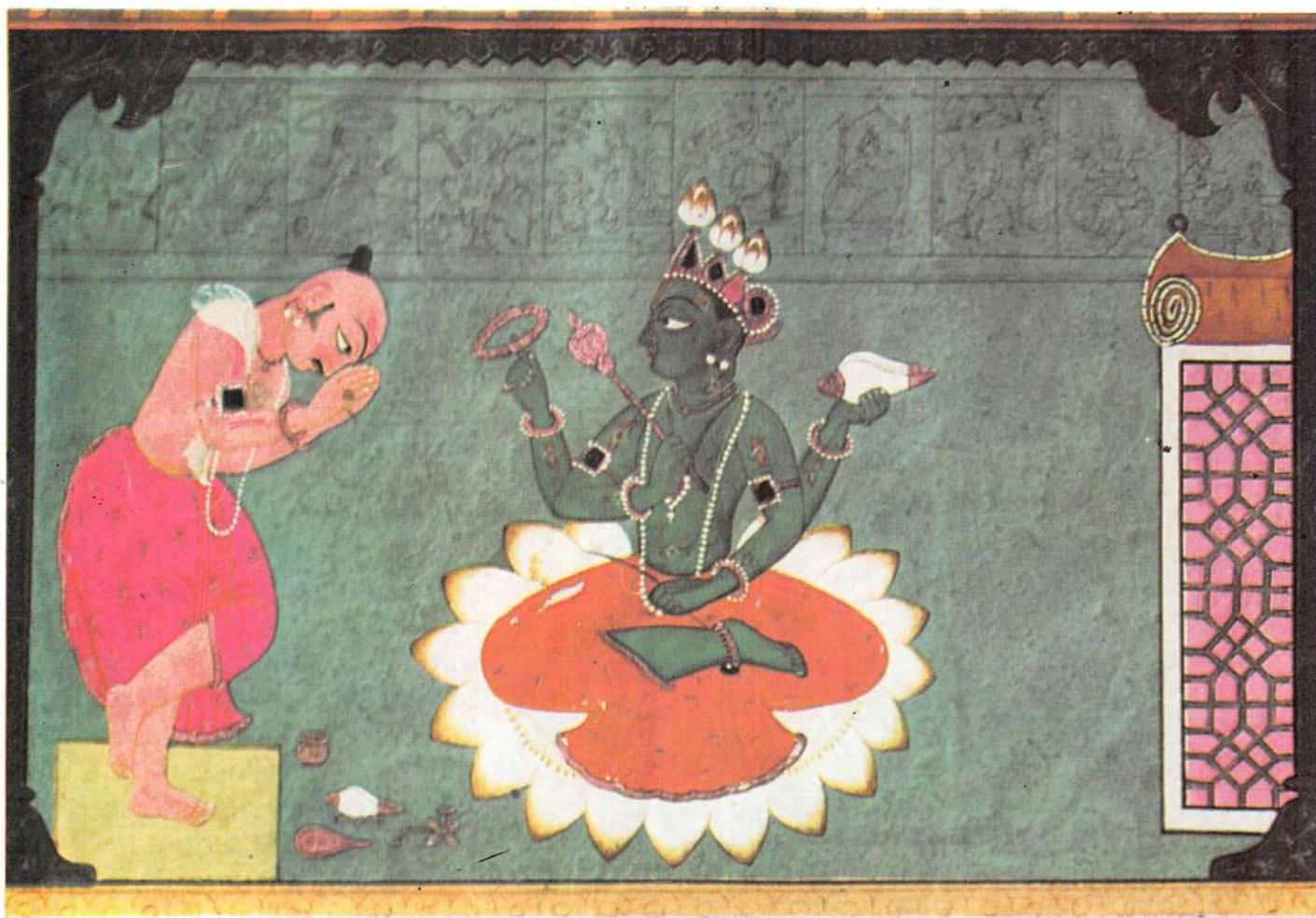
ومع أن المنمنمات المغولية كانت عادة تحمل أسماء مصوّريها الآ أن المنمنمات الهندية كانت تخلو من أي اسم ، فالفنان الهندى يؤدى عمله ابتغاء وجه الإله وقرباناً له أو تلبية لرغبة راعى الفن الحاكم .

والحديث عن مصوّرى الهند حديث ليس باليسير ، فلقد ولّوا عنّا ولم يتركوا لنا إلى جانب أعمالهم مذكرات عن حياتهم ، فليس ثمة إلى جانب أعمالهم التى تركوها مذكرات أو شبه مذكرات تزيح لنا الستّار عن حياتهم التى عاشوها . ولقد أتاح لنا القدر منذ أعوام تناهز الخمسين العثور على مخطوطات تحمل بين طيّاتها آثاراً لنفر قليل من هؤلاء المصوّرين ، غير أنها للأسف آثارٌ ليست فيها إلا لمحات خاطفة فى غُرّة كتاب أو إشارة عارضة فى نص من النصوص . وما تركه هؤلاء المصوّرون من تصاوير يخيّم صمت مُطْبق لا يسع المرء معه إلا أن يُعمل قريحته ليكشف شيئاً عن هذا

لوحة ٢٥ لقاء كريشنه بحالبات البقر ليلا . مدرسة كانجرا . القرن ١٨ . المكتبة العامة بنيويورك .

الغموض ، ويتبيّن ما فيها من همسات ولمحات وإشارات قد تُلقى شيئاً من الضوء على حياة مصوّرى الهند . ولعله مما يُلفت النظر تجاهل المصوّر الهندى لذاته تجاهلاً مطلقاً . ومما يقال إن الجهل بأسماء المصوّرين يرجع إلى أن فن التصوير الهندى كان فى بيئة أمّية تجهل القراءة والكتابة ، وكان المصوّرون أنفسهم من هذه البيئة الأمّية ، هذا إلى أن التصويرة الهندية لم تكن لمصوِّر واحد بل كان يشارك فى إنجازها أكثر من واحد ، ثم إن هؤلاء المصورين لم يفكر واحد منهم فى أن يضع اسمه على ما صوّر ، ومن هنا جاء الجهل بأسماء المصوِّرين ، غير أن البعض يردّ هذا وذاك إلى أن البيئة الهندية لم تكن على هذه الحال التى وُصفت . كما يُقال بأن المصوّر الهندى التقليدى كان يرى نفسه صاحب حرفة من تلك الحرف الشائعة ، شأنه شأن النجّار والخزّاف والنسّاج ، وكما لم يترك واحد من هؤلاء اسمه على ما يصنع كذلك كان المصوِّر يرى عمله ولا داعى لأن يترك اسمه على ما صوّر .

لوحة ٢٦ ليلة العرس . حفل
زواج الأمير دار اشيكوه . أوده ١٧٦٠ .

▲ لوحة ٢٧ رانى چيندان فوق العربة مع مهراجا داليپ
سنغ طفلا . أسلوب شركة الهند الشرقية . لاهور ١٨٤٠ .

ولعل أفضل ما يكشف لنا عن إيمان المصوّر الهندي ذاته بأن ثمة قوة أخرى أسمى منه تلهمه ما يُروى من أن أحد عشاق الفن من الملوك قد عهد إلى مصوّر من المصوّرين أن يرسم له صورة لزوجته وكانت أثيرة عنده ، غير أن أسلوب ذلك العهد كان يقضي بألا تقع عين المصوّر على حريم الملك . ومن هنا كان على هذا المصوّر أن يُعمل خياله ليرسم تلك الصورة غير ناسٍ أن يُضفي عليها كل ألوان الجمال الشائعة في ذلك العصر . وحين قارب المصوّر أن ينتهي من الصورة سقطت عفواً نقطة صغيرة من فرشاته على فخذ المرأة المصوَّرة ، غير أن المصور لم يلتفت إليها ولم يُلق إليها بالاً وحمل الصورة إلى الملك ، فإذا هويعجب بها الإعجاب كله ، ولم يلتفت إلى تلك البقعة الداكنة على الفخذ . ويوماً ما وقع بصره عليها ، ومن سوء حظ المصوّر أن الملكة كانت ذات شامة على فخذها . وعندها غضب الملك ووقع في روعه أن المصور لابد أن يكون قد رأى الملكة ، فإذا هو يلقيه في السجن . وتمرّ الأيام فإذا الملك يرى في رؤيا له أن الربّة العظمى قد تمثّلت له ، وإذا هي تفصح له عن حقيقة الموضوع وأن تلك البقعة من فعلها هي لأنها كانت على طرف الفرشاة وهي التي كانت سبباً في سقوط تلك النقطة لكي تجيء الصورة حاكية كل المحاكاة صورة الملكة ، إذ كان هذا المصوّر أثيراً عندها لشدّة إيمانه بها ، ورأت أن يجيء عمله مطابقاً للواقع المطابقة كلها . عندها أفرج الملك عن المصور وكافأه مكافأة سخية . وقد تفيد هذه الأسطورة التي ترجع إلى القرن الحادي عشر أن الاعتقاد السائد في الهند كان يعني أن قدرة الفنان محدودة وأنه يستوحي من قوة أخرى أسمى منه تلهمه ، تماماً كما كان الأمر عند شعوب العرب حين كانوا يعتقدون أن ثمة شيطاناً يُملي عليهم شعره .

وقد جرت العادة أن يجثو الشاعر بين يدي الإله مثلما نرى في منمنمة الشاعر جايايديف حيث ينحني إجلالاً أمام الإله ڤشنو (لوحة ٢٨) ، وكذا جرت العادة أن يجثو المصوّر الهندي بين يدي إلهه قبل أن يشرع في التصوير . وقد تردّد هذا المعنى في النصوص الأدبية الهندية حيث تقول إنه على المصوّر قبل أن يأخذ في تصويره أن يعدّ نفسه إعداداً ذهنياً بأن يخلو إلى نفسه ويقطع صلته الفكرية بما حوله حتى يخلص ذهنه ممايشوبه من دنس الوجود ، وبذلك يفرغ الفراغ كله لما سيقوم به من تصوير فلا يُشغَل عنه بما سواه . وتختلف هذه الخلوة النفسية من فنان إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى . وكان الانتهاء إلى هذه الغاية من صفاء النفس هو أسمى ما تصبو إليه نفس مصوّر هندي ، فهو في تلك الخلوة أشبه ما يكون بالمتعبّد في خلوته الدينية التي يخلو فيها إلى معبوده خلوّاً كاملاً . ولعل ما شاع بين مصوّري الهند من إنكار للذات مردّه إلى تلك الخلوة التي يصحبها الخشوع والتواضع اللذين يؤمن معهما بعجزه كإنسان وأنه غير جدير بأن يُعدّ « خالقاً » . وهذا لا يعني أن الفنان الهندي كان ناسكاً ، بل لقد كان يعيش بين أفراد جنسه واحداً منهم له مالهم وعليه ما عليهم ، ولكنه ما إن يخلو خلوته قبل التصوير حتى يغدو إنساناً آخر. هذا إلى أن إحجام المصوّر الهندي عن أن ينسب ما يصوّره إلى إبداعه وخلقه هو أن الصور عامة كانت في أكثرها تقليدية تراثية . ثم إنه كان مع الموضوعات غير التقليدية التي لم يسبق تصويرها في الماضي لا يدّعي أنه جدّد أو ابتكر ، وإنما هو يستوحي من موضوع له قدسيته وما هو إلا مفسّراً لهذا الموضوع ، وأن ما فعله من هذا التفسير ما هو إلاّ إعادة لعمل سابق مثله ، وقد يكون ما سبق أفضل مما عمل . ويعزّز هذا في نفسه أن كل ما مضى من تصاوير تتصل بالملاحم كالرامايانه والمهابهاراته أو قصص الراجه مالا أو الموضوعات الشعرية لم يضف إليها غير صوغها صياغة عصرية جديدة .

لوحة ٢٨ الشاعر چايادیڤا ينحنى إجلالا أمام الإله ڤشنو . تصوير الفنان ماناكو . مدرسة جولر ١٧٣٠ . متحف ريتبرج بزيورخ .

الفتح الإسلامى للهند

١ - تقنية التصوير المغولى فى الهند

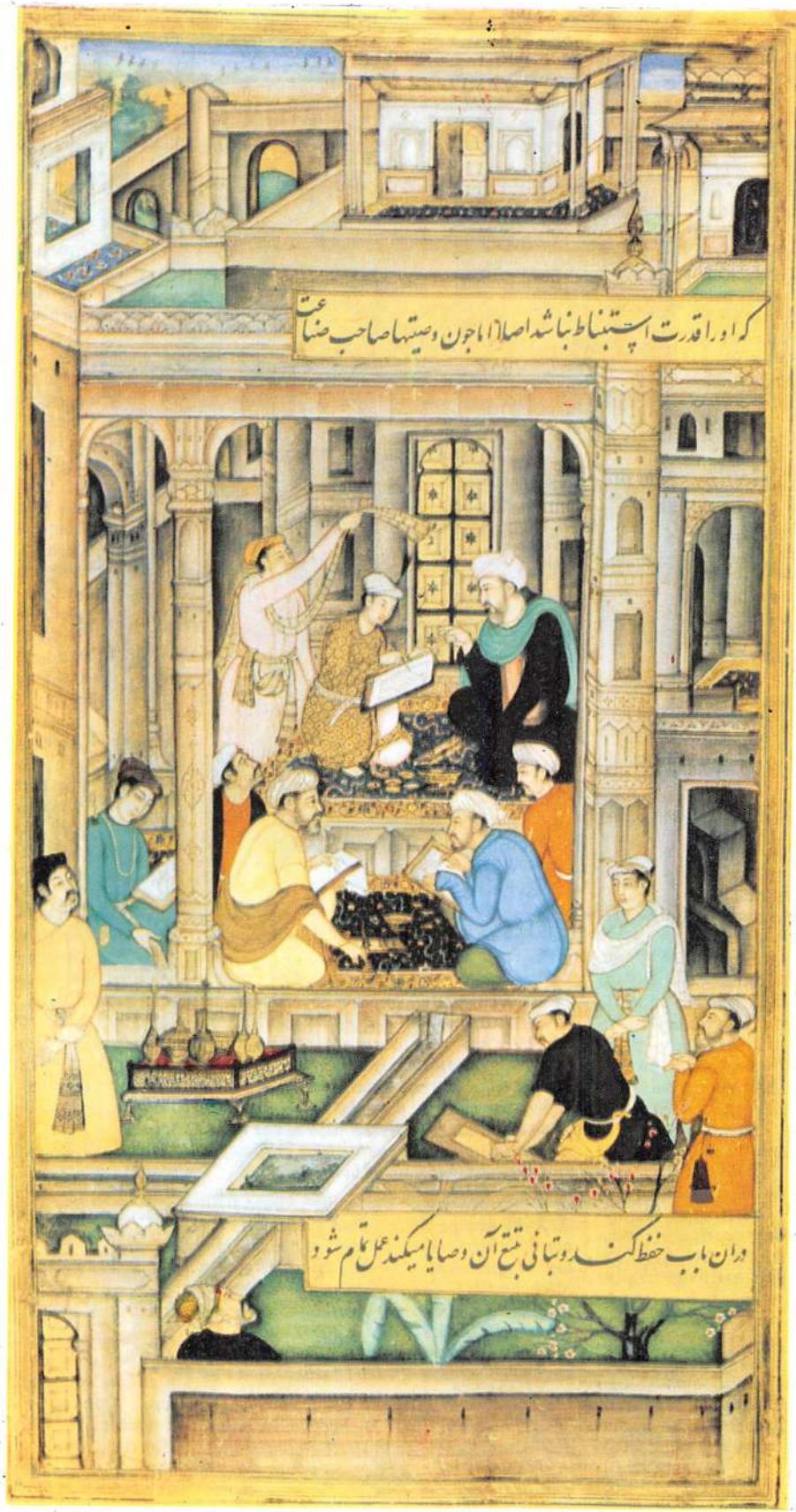
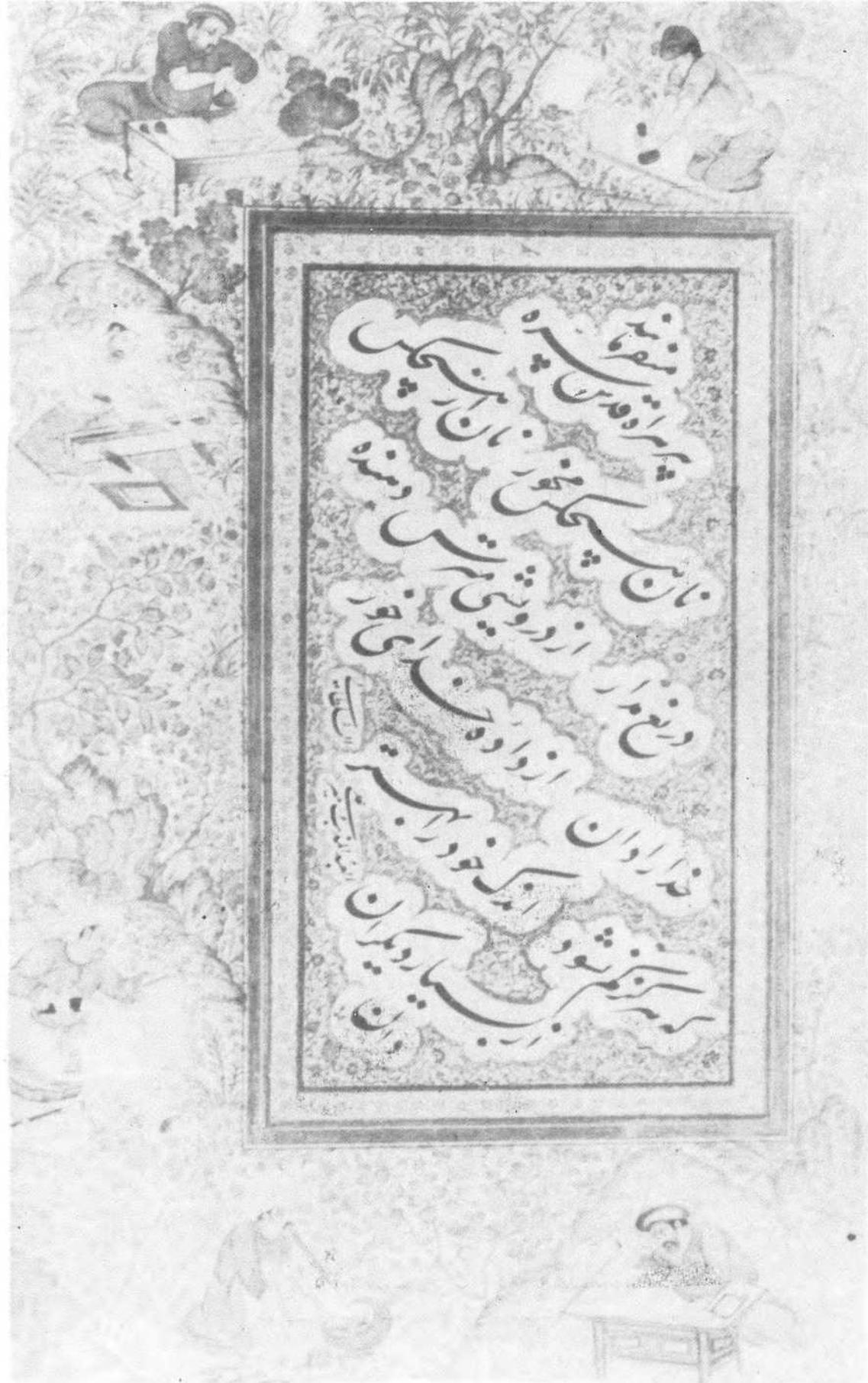
يواجه من يُقبل على دراسة فنون التصوير الإسلامية مصاعب جمة ، ذلك أن ما يهتم به يكون عادة على شىء من التناثر والتوزّع يصعب لمّ شتاته والجمع بين أطرافه . وهذا يحتاج إلى التنقل بين أماكن تبعد عن بعضها بُعداً شاسعاً ، وهذا يحتاج إلى معونات من المختصّين واختلاف إلى المكتبات والمتاحف العالمية ، وما أسعده ذلك الذى يتحقق له ذلك كله . وثمة مصاعب غير ما ذكرنا ، منها أن النماذج الفنية التى بقيت لا تعدو غير قلّة من الأعمال الفنية التى أُنجزت ، وهكذا تزداد الثغرات اتساعاً ، فإذا الوصول إلى فكرة كاملة عن مدرسة بعينها قد أصبح متعذراً أو مستحيلاً ، اللهم إلا إذا اجتزأنا بنموذج مفرد أبقته لنا الأيام . وسوف يظل ما نستقيه عن تلك المدارس أو مجموعات الفنانين المصوّرين مبهماً فى أكثر الأحوال ، وقد يمكن التعرّف أحياناً على التأثيرات الجديدة دون الوصول إلى منابعها ومصادرها .

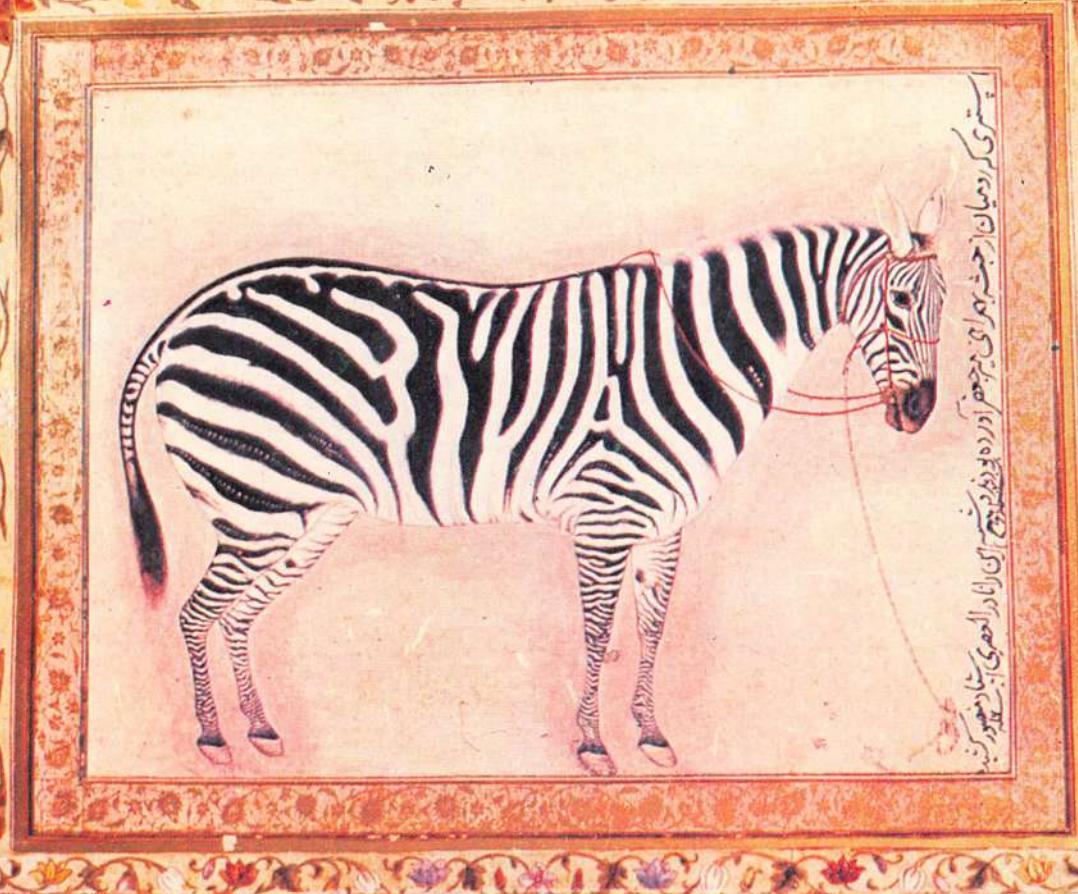
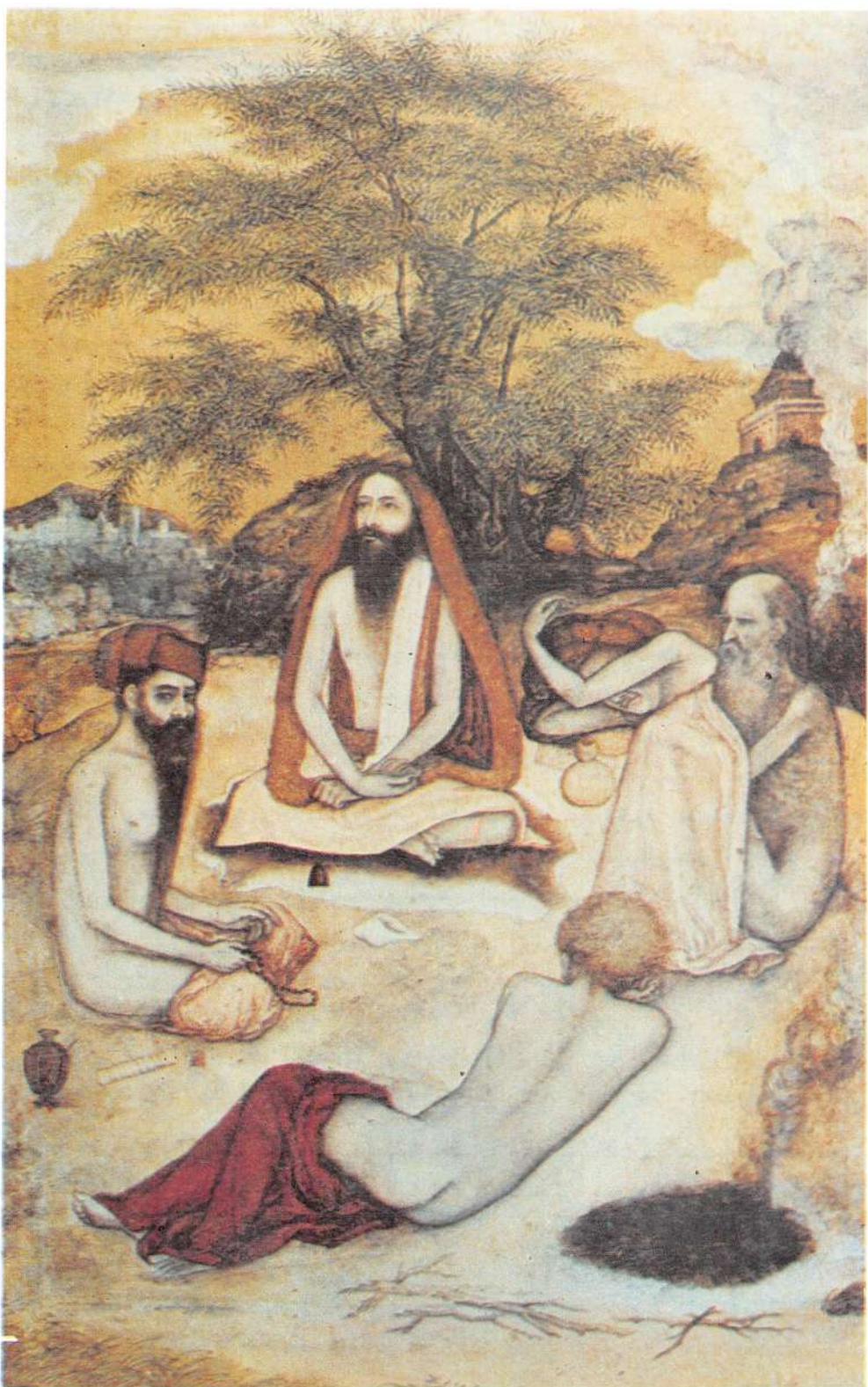
وللمخطوطات المرقّنة فى الهند بعد أن دخلها الإسلام نفاستها وقدرها ، وذلك لقيمتها الأدبية والفنية أولاً ، ثم لما كان يُبذل فى هذه المخطوطات من وقت وجَهْد ومواد ثمينة ، كما كانت البُغية الأولى للغُزاة هى أن يقعوا على تلك المخطوطات لتكون لهم غنيمة . وكان النظام الملكى فى الهند يقضى أن تؤول ممتلكات كل من يتوفى من الأمراء والوجهاء إلى بيت الملك يردّ منها ما يشاء إلى أهلها ويحتفظ بما يشاء ، ومن هنا كان ثراء المكتبة الامبراطورية ، إذ كانت تضمّ فيما يقال نحواً من أربعة وعشرين ألف مخطوطة يوم وفاة الامبراطور أكبر . وكان لكل راعى فن مرسمه الخاص الذى يضمّ جملة من الفنانين يستأنسون برأى صاحب المرسم ويقتفون ذوقه ، ومن هنا كان التنافس بين المراسم والفنانين على أشُدِّه . ويذكر لنا كتاب « تاريخ الأخبار » أن عدد الفنانين الذين جمعهم الامبراطور أكبر لإعداد مخطوطة « حمزة نامه » بلغ المائة؛ كان منهم صانعو الورق والمجلّدون والمرقّنون والمذهّبون والنُّسَّاخ والمصوّرون ، هذا إلى صِبيَّة كان إليهم إعداد الأصباغ والفُرَش وصقل الورق بعد الفراغ من النسخ والتصوير والتذهيب ، وتعدّ هذه المخطوطة أضخم إنجاز فنى تم فى عهد « أكبر » (لوحة ٢٩ ، ٣٠) .

وكان إعداد كل مخطوطة يُوكل إلى أستاذ فنان ، فينتقى من بين أحداث النص الوارد فى المخطوطة ما هو جدير بالتصوير ، ويختار لكل عمل مَنْ يناسبه من الفنانين فى مرسمه . ولقد بلغ من حرص بعض الأباطرة المغول على أن تُعدّ المخطوطات إعداداً فخماً رائعاً أن يشاركوا فى هذا الإعداد . وكان لهذا النوع من التصوير مراتبه ؛ فمرتبة التصميم العام تُوكل إلى أستاذ فى الفن ، ومرتبة التنفيذ تُوكل إلى فنان أصغر شأناً ، ومرتبة البورتريهات تُوكل إلى مختص بها . وكان كل مصوِّر متخصِّصاً فى ناحية بذاتها ، فمنهم من تخصَّص فى تصوير مشاهد المعارك والطِّراد ، ومنهم من تخصّص فى تصوير البورتريهات ، ومنهم من تخصّص فى رسم الطير والحيوان والنبات مثل المصوِّر منصور (لوحة ٣١ ، ٣٢) ، ومنهم من تخصّص فى رسم الأولياء والنّساك والموسيقيين ويأتى فى مقدمتهم جوڤاردان [اسم آخر لكريشنه] Govardhan (لوحة ٣٣) . وعلى الرغم من أن الصورة الواحدة كانت تحمل أسماء عدّة من الفنانين ، غير أنه كان على رأس هؤلاء جميعاً واحدٌ مسئول عن العمل جملة ، ومن هؤلاء الرءوس باسْوَانْ ودَاسْوَنْت ولال ومسكين .

وقد رأينا أمناء المكتبات يسجّلون هذا كله فى الهامش الأسفل من المنمنمة . وامتد هذا النظام من عام ١٥٨٠ إلى عام ١٥٩٠ ، ورأينا من نمطه مخطوطات تاريخية عظمى مثل مخطوطة « بابُرنامه » (١٥٨٩) ومخطوطة « التاريخ الألفى » والنسخة الأولى من مخطوطة« أكبر نامه » (١٥٩٠) ومخطوطة « جامع التواريخ » (١٥٩٦) . وكان نتيجة لتولّى العمل أكثر من فنان أن رأينا شيئاً من اختلاف المستوى نظراً لاختلاف درجات الموهبة . وتتجلّى لنا هذه الظاهرة فى النسخة الثانية من مخطوطه « أكبر نامه » (١٦٠٤) ، فعلى حين كانت المخطوطة الأولى قد توزّع العمل فيها بين أكثر من فنان ، إذا العمل فى المخطوطة الثانية قد تولّاه فنان واحد لكل صورة . ولهذا تبيّن الفرق بين المستويين ، فكان المستوى الأول أدنى من المستوى الثانى ، وهو ما أفضى إلى قصر العمل فى الصورة الواحدة على فنان واحد منذ حوالى عام ١٥٩٠ إلا فيما ندر .

وحين كُتب للامبراطورية أن تستقر بعد حروب طاحنة بين الملوك والحكام بعضهم وبعض فى عام ١٥٩٠ وأصبح لدولة المغول فى الهند إمبراطور واحد ، ولم يعد ثمة تنافس بين ملك وملك فى إنشاء المكتبات دليلاً على قوتهم السياسية ، لم يعد هذا الإمبراطور الأوحد فى حاجة إلى إنشاء مكتبة ينافس بها غيره إذ لم يعد ثمة منافس ، وأخذ الأباطرة بدلاً من هذا يبذلون جهدهم فى التجويد والتأنّق حرصاً على المتعة التى باتوا ينشدونها . ومن هنا أخذت المخطوطات تقلّ عدداً وإن غدت أكثر أناقة ورهافة . وهذا التأنق فى إعداد المخطوطات اقتضى لا شك من الفنانين وقتاً أطول ؛ فعلى حين نرى أن المصوِّر عبد الصمد قد أمضى فى تصوير صفحة من مخطوطة فى عام ١٥٥١ ما يقرب من نصف اليوم ، نرى هذا العمل فى مخطوطه « بابُر » (١٥٨٩) قد استوعب من الفنان نحوا من خمسين يوماً ، وكذا نرى أن منمنمة من الدقّة بمكان فى مخطوطة « پاد شاه نامه » (١٦٣٩) قد استوعب إعدادها نحواً من عامين . كذلك رأينا هذا العهد باستقراره ورخائه يُفسح المجال أمام الفنانين لاستخدام أحسن المواد الوسيطة وأغلاها ثمناً — من ورق وأصباغ وفُرش — التى لجأوا إلى استيراد بعضها من بلاد أخرى . وما نظن أن مخطوطة « أكبر نامه » (١٦٠٤) كانت لتصل إلى ما وصلت إليه إذا صُوِّرت وقت إنجاز مخطوطة « حمزة نامه » فى عام ١٥٦٢ .

وكان مصوِّرو المنمنمات يفترشون الأرض أثناء عملهم مع ثنى إحدى الركبتين لتكون مُتَّكأً للوحة التصوير ، وكانوا يستخدمون الورق أو النَّسْج القطنى لرسومهم . وقد نشأ الفنانون أول ما نشأوا صبية

لوحة ٢٩ مرسم فی بلاط أحد أباطرة المغول فی الهند (١٦٠٠) . مجموعة الأمیر صدر الدین خان الخاصة .

لوحة ٣٠ تفصيل من حاشية منمنمة من مضمّ
صور لجهانچير (١٦٠٠) : الفنانون فى المرسم .

لوحة ٣١ طاووس
يغتذى بالدود .
تصوير أستاذ منصور
« نادر العصر » ١٦١٠
متحف فوج للفنون

▲ لوحة ٣٢ حمار الزبرا . تصوير منصور . عهد چهانچير
بمتحف ڤكتوريا وألبرت بلندن ١٦٢١ .

لوحة ٣٣, النّساك الهندوكيون في جلسة تأمل .

فى المراسم يلقنون عن أساتذتهم الذين كانوا فى العادة إما آبائهم أو أعمامهم أو من ذوى قرباهم إذ كانت هذه الحرفة عائلية . وكانت مهمة هؤلاء الصبية هى سحق الحجارة التى يتخذون منها الأصباغ مثل الملكيت الأخضر واللازورد الأزرق داخل الهاون بعد تنقيتها مما يشوبها من حجارة أخرى ، كما كانوا يعدّون الأصماغ والسوائل الغروية التى تضفى على الأصباغ لزُوجتها . وثمة أصباغ أخرى غير تلك الأصباغ الحجرية كانت تتخذ من الحمأ ومن عظام بعض الحيوان ومن أعضاء بعض الحشرات الملوّنة ، كما كانت ثمة أصباغ معدنية من الذهب أو الفضة أو النحاس . وكان إعدادها يتطلب أولاً كبسها داخل صحائف جلدية لتصبح رقائق طيّعة للطحن داخل الهاون بعد أن يُضاف إليها الملح ، ثم يُصبّ عليها الماء لتَخْلُصَ من الملح فيتبقى بعد ذلك مسحوق معدنى نقىّ . وكان يُتّخذ الخليط من الذهب والفضة للألوان الذهبية الهادئة ، ويُتّخذ الخليط من الذهب والنحاس للألوان الذهبية الساخنة . وحرصاً على أن تبقى الأصباغ المخلوطة بأكسيد النحاس عصيّة على التآكل كانت تُغشّى الصفحات بطلاء آخر ، وكان المصوّر باسْوَان أشهر فنانى الهند فى التذهيب . وكان الورق يصنع من لُبّ الشجر ويختلف سمكاً ونعومة ورهافة ، وعلى حين كان مصوّرو الإمبراطور أكبر فى أواخر القرن السادس عشر يفضّلون الورق الثخين العاجى اللون المجوّد صقله ، كان مصوّرو الإمبراطور شاه جهان يؤثرون الورق الرقيق الفاخر المصنوع من نسج الحرير .

وكان راعى الفن يختار من المصوّرين من يقوى على تجسيد ما يخطر بباله ، حتى إذا ما تم الاتفاق بين راعى الفن والمصوّر على الصورة المناسبة يرسم الفنان الواقع تلقائياً فى عجالات تخطيطية ، ثم يأخذ فى تنفيذها النهائى بالمرسم . وللتيسير على ناسخى الصور ولا سيما تلك الصور التى تتكرّر فيها المصطلحات لجأوا إلى « الأسلوب التنقيطى » ، فكان المصور يعتمد فى تصميماته على رصيد موروث يشمل صورا وأجزاء من صور . وكان هذا كله يُحفظ بالمراسم أو بمكتبات رعاة الفن ، وقلّ أن كان مرسم يخلو من ذلك الإرث من عجالات تخطيطية ورسوم منسوخة من ورق شفّاف وورق مقوّى أو صفائح من المعدن فيها ثقوب تعيّن الخطوط الرئيسية للرسم أو للصورة ، ومن مسحوق الفحم يُذَرّ على الثقوب فيترك أثره على الصفحة المنقول إليها الرسم . وكان يلجأ إلى هذا النسخ فى العادة المصوّرون المبتدئون أو المقلّدون الذين لم يرقوا إلى درجة الرسّامين المبرزين ويكملون رسومهم المنسوخة تلك بإمرار ريشتهم على ما بين تلك الثقوب ليجعلوا من هذا شكلاً كاملاً . وبعد أن يفرغ الفنان من إعداد الصورة وعرضها على راعيه الذى لا يفتأ يتابع إنجازها خطوة خطوة يعطيها للمرقّنين الذين يذهّبون حواشيها ، ثم يكون أمر وضعها موكولاً إلى رغبة الإمبراطور ؛ إما أن تضمّها مرقّعة [مضمّ الصور] وإما أن تضمّها مخطوطة ، وقد تعلّق أحياناً على الجدران .

وكانت حال الفنانين الاجتماعية يخالف بعضها بعضاً ، فلقد بلغ الحال ببعضهم أن وُلّوا مناصب سياسية أو دبلوماسية . وكان فنانو البلاط ملحوظين إجلالاً وتقديراً ، ومنهم من كان ينشأ فى البلاط

لوحة ٣٤ المصوّر بيتشتر بين يدى الامبراطور چهانچير ،
وفى يمناه صورة تصوّر جوادا وفيلا مما وهبه الامبراطور إياه .
ونرى چهانچير ينفرد بالحديث مع شيخ صوفى مهملا
جانبا سلطان تركيا وملك انجلترا ١٦٢٥ .
فرير جاليرى بواشنطن .

الملكى مثل الفنان أبو الحسن الذى كان أثيراً عند الإمبراطور جهانجير وحظى بعدُ بلقب « عجيب الزمان » . وعلى أية حال فلقد كان الفنانون أكثر حظاً من الأمراء طمأنينة وأمناً ؛ فعلى حين كان الأمراء يتعرّضون لهبّات سياسية تذهب بهم بعيداً عن مراكزهم إما سجناً وإمّا قتلاً ، فلقد كان الفنانون يعيشون عهودهم كلها بعيدين عن تلك الهبّات العاصفة . وكم أغدق الأباطرة المغول على الفنانين إغداقاً واسعاً لغرامهم بالتصوير ، وما كان أسعد الفنان الذى يعجب به الإمبراطور ، فلقد كان يقرّبه إليه ويبذل له العطاء السّخى . ورأينا المصوّر بيتْشِيتْر يصوّر هذا العطاء فى صورة نراه فيها جالساً بين يدى الإمبراطور جهانجير وفى يمناه صورة تصوّر جواداً وفيلاً ، وأكبر الظن أن هذا الجواد وذاك الفيل كانا مما وهبه الإمبراطور إياه (لوحة ٣٤) .

على أن النّزْر اليسير الذى نعرفه عن سير الفنانين لا يزيد كثيراً عما نعرفه عن تقنتهم ، غير أنه من المؤكد أن كبارهم الذين حظوا برعاية الملوك قد أدّوا أعمالهم فى المراسم الملكية التى وفّرت لهم أنفس المواد والأدوات مما يحتاجونه فى عملهم ، ومنها الذهب الذى لم يبذل بسخاء فى تذهيب ترقينات المخطوطات فحسب ، بل كان يحتل مكانة هامة فى خُطّة ألوان الصور نفسها . وكانت أحجار اللازورد التى يُستخرج منها اللون الأزرق الزاهى الذى ينير الصورة يعادل الذهب فى قيمته . كذلك كان الورق المصقول الذى يعدّ خصيصاً للتصوير يُقدَّم إليهم من الخزانة الملكية ، ولم يتيسر هذا كله بالطبع أو حتى بعضاً منه لعامة الفنانين . وكان الفنان إذا ما فرغ من رسم المنمنمة وتلوينها وتذهيبها أو تفضيضها يلقى عليها نظرة نافذة تستهدف الإجادة سواء بالإضافة أو التصحيح . ولا يقف من المنمنمة عند هذا الحد ، بل لا يلبث أن يشرع فى تخطيط هوامشها وتجميلها برسم إطار من الزخارف التوريقية أو الطير والحيوان ، ثم يعقب ذلك بصقلها بمصقلة من العقيق أو ببيضة البلّلور أو بأداة شبيهة ذات سطح أملس ، حتى إذا ما أخذت المنمنمة تتوهّج بالبريق نُقلت إلى مكانها الخاص فى المخطوطة أو المرقّعة [مضَمّ الصُّور] .

وعلى الرغم من أن الصور الإسلامية كانت تُرسم على الورق ، وهو مادة هشّة قابلة للتلف السريع وفى جو الشرق على الأخص ، فإن هذا التلف يعدّ ضئيلاً إذا قيس بالخراب الناجم عن نهب المدن . فقد تعرضت المكتبات أيضاً لذلك المصير الغاشم الذى كان يتعرض له السكان أنفسهم عندما ينطلق الجيش المنتصر فى أعماله الوحشية . ونحن ندين بالفضل فى الاحتفاظ بأحسن النماذج من أعمال الفنانين والمصوّرين فى بلاط « أكبر » ، وفى بقاء لوحاتهم وإنتاجهم إلى حادثة سلب « نادر شاه » سنة ١٧٣٩ للمكتبة الملكية فى دلهى [دهلى] وتجريده لها من مجموعة من أجمل التحف والكنوز ، ثم احتفاظه بها فى إيران حيث صارت بمأمن من المصير الغاشم الذى لقيته بقية المخطوطات التى لم يعتقد نادر شاه أنها تستحق عناء حملها معه فى طريق العودة من الهند . ذلك أن البقية من مخطوطات المكتبة الملكية فى دلهى تعرّضت لنهب همجى من قبل فرقة من الجنود الحمقى الجاهلين فى تاريخ لاحق على ذلك التاريخ . أما كنز الصور الذى استولى عليه نادر شاه وصحبه معه خلال رحلته الطويلة الشاقة عبر سهول الهند ومرتفعات أفغانستان فقد وصل سالماً إلى هراة .

٢- سلاطنة دهلى
(١٢٠٦ - ١٥٥٨)

بعد أن تم لمحمد الغورى فتح شمالى الهند إلى مصبّ نهر الجانج أقام مولاه التركى قطب الدين أيبك والياً عاماً على دهلى ، وانتهز هذا المَوْلى الفرصة بعد وفاة مولاه عام ١٢٠٦ فنصب نفسه حاكماً عاماً على شمالى الهند . وكانت هذه أول دولة إسلامية حاكمة فى الهند فحسب عُرفت باسم « دولة المماليك » وتبعتها دول أربع إسلامية ، إلى أن جاء الفتح المغولى للهند . ولم تكن هذه الدول الإسلامية تجمعها وحدة أسرية غير تلك الصفة التى جمعت بينهم وهى أنهم « سلاطنة دهلى » لأن مقرّحكمهم كان فى مدينة دهلى .

وقد أُتيح للسلطنة الإسلامية الثانية وهى « دولة الخلجيين »أن يمتد نفوذها إلى الدّكن [الدكهن] والكجرات (١٢٩٧) ومنطقة چيتور على يد علاء الدين محمد الخلجى ، كما تم لهذا السلطان أن يُخْضع لحُكمه الراچپوت مدة ما . وبانتهاء هذه السلطنة الإسلامية آل الحكم إلى السلطنة الثالثة وهى دولة التغلقيين الأتراك عام ١٣٢٠ ، وكان ناصر الدين محمود شاه آخر سلطان تغلقى ، وبموته عام ١٤١٢ انتهى حكم الدولة التغلقية . وخلال هذه السلطنة الثالثة غزا التيموريون شمالى الهند عام ١٣٩٨ ثم جلوا عنها بعد أن أسالوا دماء كثيرة . ثم أقام الخضرخانيون السلطنة الرابعة وكان مقرّ حكمهم أيضاً فى دهلى ، وانتهى أمر هذه الأسرة بتسليم مقاليد الحكم إلى الأسرة الخامسة سنة ١٤٥١ التى كان أول حكامها بهلول اللّودى الأفغانى ، ولكن هذه الأسرة الخامسة لم يكن لها سلطان إلا على ولاية واحدة من ولايات الهند ذات الشأن ، إذ أصبحت الولايات الأخرى مثل البنغال وچونپور ومالوه وجوچرات لها استقلالها ، كما أن الوثنيين من راچپوت الدّكن وهندوكيّها كانوا هم الأخرون قد استردّواأجزاء شاسعة من ممتلكاتهم القديمة . وكان آخر اللوديّين هو السلطان إبراهيم بن سكندر الذى لقى حتفه عام ١٥٢٦ فى سهل پانيپت أثناء الحرب التى كانت بينه وبين بَابُر المغولى ، وكانت هذه نهاية السلطنة الخامسة . وما إن كُتب النصر لبابُر المغولى على اللوديّين حتى أرسى قواعد الحكم المغولى فى شمال الهند ما عدا البنغال . وانتهز فريد شير شاه [شير خان] الأفغانى فرصة موت بابُر عام ١٥٤٠ فاستولى على الأقاليم التى كان يحكمها بابُر وأرغم همايون المغولى على الفرار إلى كابل وأجلى عن البلاد من ينتمون إليه ، ثم دخل أجرا حيث اعتلى العرش ، وشملت دولته دهلى وما حواليها وكذا مالوه ومعظم بلاد الهند . وبعد وفاته عام١٥٤٥ حكم دهلى بعده من نسله حكام أفغان ، غير أنهم لم يكونوا من القوة بمكان فانقسمت عليهم ولايات الهند مما مهّد لعودة المغول إلى الهند مرة ثانية وانهزم سكندر شاه الثالث آخر الأفغانيين على يد همايون عام١٥٥٤ .

٣- محمد بابـــر

(١٥٢٦ - ١٥٣٠)

جاء على إثر الفتح الإسلامى للهند فى القرن السادس عشر على يد ظهير الدين محمد بَابُر — ومعنى بَابُر بالتركية الأسد — سليل الغازى التترى تيمور لنك أبا والغازى المغولى چينكيز خان أما تأسيس امبراطورية المغول الإسلامية بشمال الهند على أطلال سلطنة دهلى ناقلا معه حضارة الإسلام . وكان بَابُر (١٥٢٦ — ١٥٣٠) مؤسس هذه الأسرة المغولية بالهند مُسلِماً سُنِّياً ، وُلد بفرغانه [فى تركستان السوڤييتية الآن] عام ١٤٨٣ . وعندما بلغ الرابعة عشر كان حلمه أن يؤسس مملكة خالها ، فاستولى فى عام ١٥٠٠ على سمرقند ولكن ما لبث أن استردّها منه الأوزبكيّون وجاء نصره الأكبر فى عام ١٥٠٤ عندما استولى على مدينتى كابُل وغزنه ، وبعدها قاد حملات خمس خلال الممرّات المنيعة فى شمالى غرب الهند نحو الهندوستان بين عامى ١٥١٩ و١٥٢٥ حين عبر الحدود على رأس عشرة آلاف محارب . وفى عام ١٥٢٦ أوقع فرسانه ومدفعيته الهزيمة بكل من ابراهيم اللودى سلطان دهلى المسلم وراجا چواليور الهندى فى پانِيپت بالقرب من دهلى ، ولم يمض عام إلا وكان قد قضى على الجيوش الهندية المتحالفة لأمراء الراچپوت ، فأحكم بذلك قبضته على هندوستان . ومع أن بعض المسلمين من العرب والأتراك والفرس قد جاءوا قبله الى الهند لتأسيس أسر حاكمة منذ القرن السابع كما قدّمت ، فلقد أصبح بَابُر أعظم قوة إسلامية حكمت الهند على مرّ الأيام السالفة . وإذ كان بطبعه محاربا فلم تتوقف حملاته التوسّعية الى أن لحقه المرض عام ١٥٣٠ فأوصى بعرش الى ابنه همايون . وعلى الرغم من غزوه الهند غير أنه لم يأنس بالعيش فيها ، وهو ما يتضح فى مذكراته إذ يقول : " ليس فى الهند غير مفاتن قليلة " . كما نراه فى هذه المذكرات يعيب على الهند إنجازاتها الفنية ، إذ لم تكن فى رأيه تقوم على أسس أو يسودها التناسق .

ولفن التصوير الهندى تاريخ طويل فى الهند كما أسلفت ولا سيما الرسوم الجدارية التى تحفل بها جدران المعابر البوذية والهندوكية ، كما ازدادت العناية بتصوير المخطوطات مع دخول الإسلام الى الهند فى القرن التاسع . وعلى العكس من الصور الجدراية والزخارف المعمارية كان فى الإمكان إخفاء المخطوطات وحجبها عن الأنظار فى الفترات المتقطعة التى يبلغ فيها التزمّت أشدّه بين رجال الدين من المسلمين .

وقد واكب اضمحلال البوذية فى الهند نهوض الإسلام ، على حين بقيت الهندوكية والچاينية على قوّتيهما مما شجّع المصوّرين على تزيين كتب المخطوطات المقدسة بالتصاوير . وعلى العكس من رعاة الفن المغول كان الهندوكيون والچاينيّون أشد ما يكونون قربا ومجاراة لأحاسيس الشعب ، لذا كانت أساليبهم التصويرية ذات جذور عميقة فى التقاليد الهندية . وقد ظل المصوّرون الچاينيّون لهم استقلالهم عن رعاة الفن ، يتخيّرون العمل مع من هو أقدر إنفاقا .

وعند وصول بَابُر الى الهند كان شمالها ينقسم الى دويلات صغيرة هندية وإسلامية ، وبانتصاره على سلطان دهلى تم له إخضاع أكبر الولايات ، غير أن ممالك الراچپوت الهندية فى الغرب والسلطنات الإسلامية فى الجنوب والشرق ظلت مصدر خطر له . وكانت هذه السلطنات ترعى فن التصوير من قبل أن يدخلها المغول ، غير أن منجزاتها كانت تختلف اختلافا كثيرا عن الأساليب الفارسية التى كانت جزءا من التراث الثقافى الذى يدين به بابُر .

وكانت الموضوعات التى تُصَوَّر فى عهد السلاطنة هى القصائد الرومانسية والتاريخية لأمير خسرو دهلوى وملحمة الشاهنامة للفردوسى والحكايات الشعبية التى تمجّد أبطال الإسلام فضلا عن أساليب طهى الطعام . وتكمن أهمية منمنمات هذا العهد فنّيا فى أسلوبها الصادق عند تصويرها لما يُروى ويُحسّ من مشاهد ، وفى التوسّع فى استخدام الألوان ، وفى لجوئها للأساليب الفنية الأجنبية بعد تطويرها لتُناسب التقاليد الهندية . والراجح أن بعض الصور الممتازة لمدرسة راچستان ووسط الهند قد نشأت أول ما نشأت فى بلاطات السلاطين المسلين أثناء المرحلة الأولى من مراحل مدرسة التصوير الراچستانية .

هكذا كان فن التصوير فى الهند مزدهرا قبل أن ينزلها المغول سواء أكان التصوير على الجدران أم التصوير الإيضاحى لنصوص المخطوطات . وكانت التفرقة بين أساليب التصوير المختلفة مردّها العقيدة الدينية ، فنرى مثلا أن الصور الهندية المبكرة كانت استملاء من العقيدتين البوذية والچاينية ، غير أن العقيدة الإسلامية وكذا الهندوكية هى أشد العقائد تأثيرا فيما بين أيدينا من دراسة .

وكان التصوير الهندى أيام النفوذ الإسلامى وقبل الغزو المغولى يُقال له " تصوير السلاطنة " يعنون سلطنة دهلى التى بدأ نفوذها خلال القرن الثالث عشر الى أن أفل نجمها كما أسلفت على يد المغول فى القرن السادس عشر . ولا يعنى هذا أن كل " تصوير السلاطنة " قد وُلد فى دهلى أو فى شماليها ، فلقد كان ثمة مسلمون يقطنون الجنوب فى الدِّكن [الدّكهن] ، وفى الغرب الذى كانت له صلة وثيقة بالعرب عن طريق البحر .

وتصوِّر منمنمة من مخطوطة " اسكندر نامة " — التى كانت مهدها شمال الهند — لمؤلفها الشاعر الفارسى نظامى ، البطل اسكندر وهو يقتل أحد الحكام أثناء طراد بالخيل (عام ١٥٠٠) (**لوحة ٣٥**) . وقد يبدو على تلك الصورة لأول وهلة أنها هندية الأصل ، مما نراه من ثياب وعمائر وأصباغ ، ولكنها على هذا لا تختلف فى أسلوبها عن أسلوب التصوير الفارسى خلال القرنين السابقين .

وتتميز اللوحتان (**لوحة ٣٦ ، ٣٧**) (١٥٤٠) من مخطوطة بهاجا ڤاتا پورانا الراچاستانية من التصوير الهندى الإسلامى قبل الغزو المغولى بأسلوب هندى خالص ، حيث نرى فى الأولى بالارامه يعتلى منكبى پرالامپه ، وفى الثانية بيما وهو يذبح چاراساندا ، هذا الى أن الموضوع هندى بحت إذ هو يتناول حياة الإله كريشنه ، كما أنه مكتوب بحروف هندية ، وبهذا ظل المخطوط بمنمنماته هنديا

فى موضوعه وأحاسيسه وطبيعته . وكذا تتجلّى حرية التعبير فى وضعات الشخوص ثم تلك الغزارة فى تصوير خلفيات المشاهد . ومع أن صور هذه البهاجاوات پورانا لا تجيء فى مصاف تصاوير « مدرسة السلاطنة » إلا أنها تلقى ضوءا آخر على تقنيّات تصوير المخطوطات وقت الغزو المغولى للهند على يدى بابر وهمايون .

كذلك نسوق منمنمة من صور اللفائف تاريخها سنة ١٤٥١ ذات أسلوب هندوكى أوچاينى تشرح نصّا هندوكيا هو ال « ڤاسانت ڤيلازا » Vasanata Vilasa أى جمال الربيع . وترمز الصورة الى توله الناس بالإله كريشنه احتفاء بتجدّد الإخصاب ، جاء فيه :

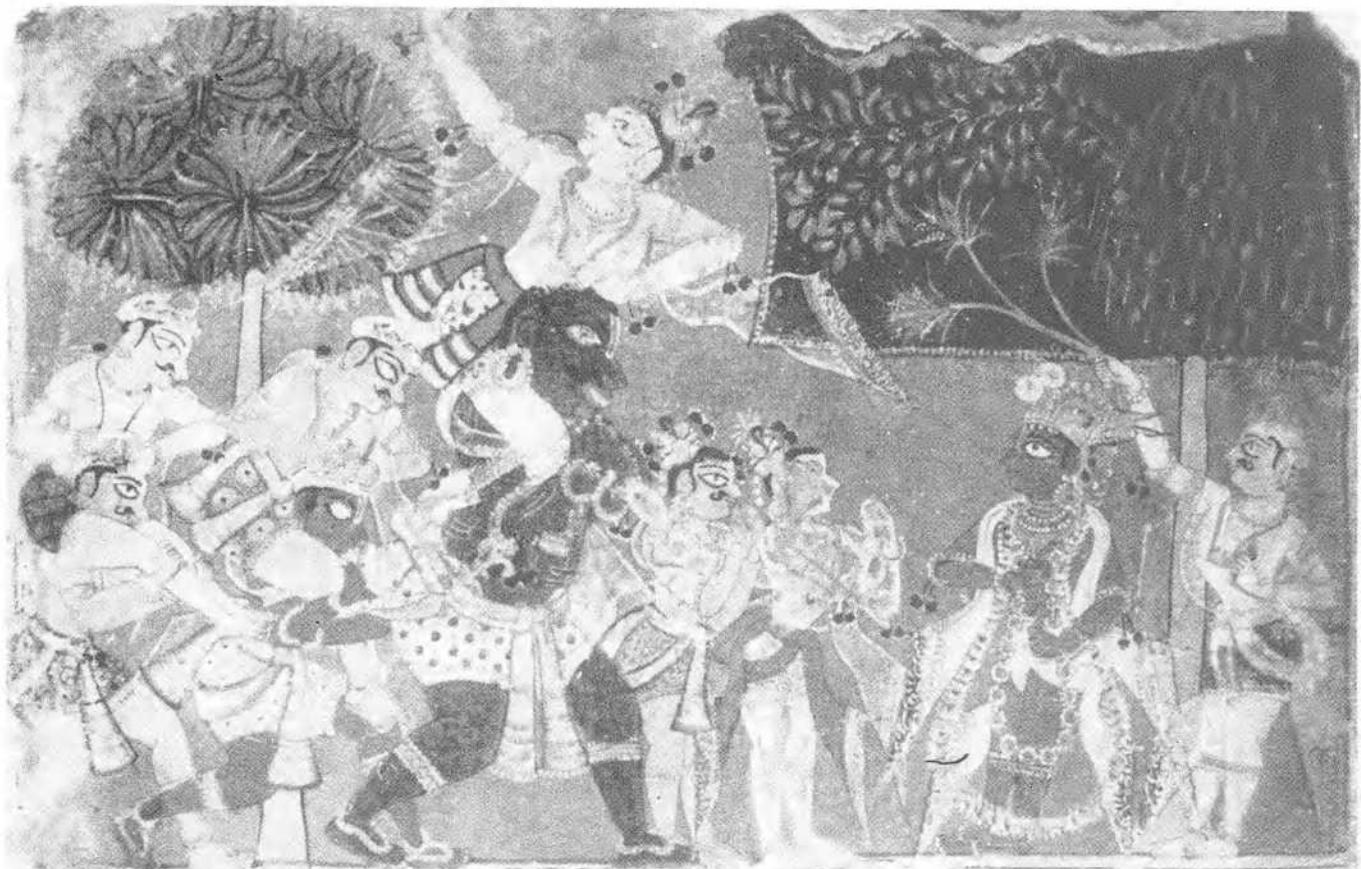
« أما وقد ولّى الشتاء وأطلّ الربيع ،
وأخذ النحل يطنّ شاجيا لما يرشفه من رحيق الزهور ،
وغدت أشجار المانجو تردّد صوت الوقواق ،
فقد هبّ النسيم العليل ليُلين ما استعصى من قلوب النساء ،
وليروّح عنهن ما عانَيْن من كدِّ العشق »

وكانت النّحلة التى تنتقل من زهرة الى أخرى رمزا أثيرا فى الهند يدلّ على الشّبق الجنسى . ويصف المشهد المصوّر كيف تسعى النحلة جاهدة لارتشاف رحيق زهرة الكوراماجا ذات العطر النادر . وقد أضاف المصوِّر بعض الشخوص النسائية لم يرد لها ذكر فى النص (لوحة ٣٨) . ومع أن النص يتناول شئونا تبدو دنيوية غير أنه فيه تمجيد لإله الحب « كاما » ، فالعشق الذى يربط بين المحب والمحبوبة هو رمز الى اتحاد روح الإنسان بروح الله ، وهو المعنى الذى تضمّنته أسفار البهاجاوات پورانا التى تصف مغامرات الإله كريشنه الغرامية . والذى أوحى بهذا كله خيال هندى بحت لا طائفى ، ولا غرابة فالڤاسانت ڤيلازا هى أحد الأسفار الچاينية .

ويقع هذا النوع من المنمنمات فى مساحات مطليّة طلاء مسطّحا أُحَادىّ اللون والدرجة فى جميع أجزائها ، وملونة بألوان زاهية ، كما تضمّ المنمنمة أشكالا زاويّة وتكوينات مجزّأة الى أقسام مستقلة ، ونحسّ فيها حيوية دافقة وتأثيرا مباغتا ، على العكس من المنمنمات الفارسية المعاصرة لها المعقّدة التكوينات الرهيفة ، والتى كان بَابُر حريصا أن تشيع .

وحين وافت بَابُر منيّته دُفن فى مدينة كابُل حيث شيد له الامبراطور شاه چهان بعدُ ضريحا مناسبا عام ١٦٤٦ . وعلى الرغم من أنه لم يترك لنا آثاراً فنية — سواء وهو فى كابل أو فى الهند — تخلّد اسمه ، غير أن سيرته الذاتية التى تتضمن مذكّراته والمعروفة باسم « بَابُر نامه » والمدوّنة باللغة التركية الجغتائية والمترجمة الى الفارسية نستشف منها رجاحة عقله وقوة شخصيته ، وعلى غراره سار خلفاؤه سيرته فرعوا الناس كما رعوا الطبيعة . وهذه السيرة وإن جاءت نثرا إلا أننا نحسّ فيها روح الشاعر وخياله وتعشقه للطبيعة وولعه بالحدائق (لوحة ٣٩ أ ، ب ، ج) ، وتزخر هذه المخطوطة بموضوعات عن عالم الطبيعة التى شغِف بها بَابُر ، هذا إلى ذكر الأحداث التى عاشها .

▲ لوحة ٣٥ مخطوطة اسكندر نامه للشاعر نظامى اسكندر يقتل أحد الحكام أثناء طراد بالخيل . سلطنة الهند (١٥٠٠) .

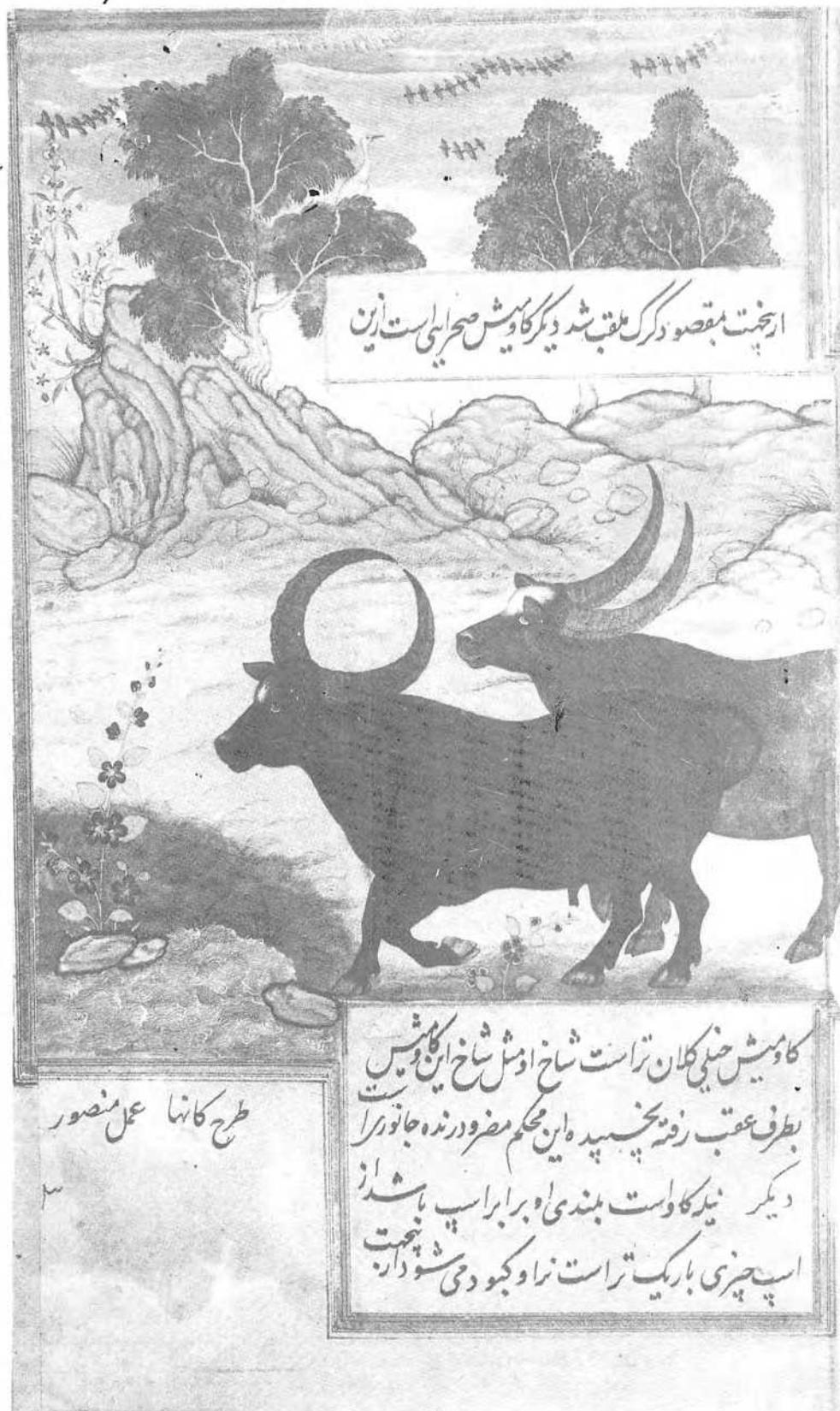
لوحة ٣٦ مخطوطة بهاجڤاتا پورانا . بالارامه يعتلى پرالامبه . راچاستان (١٥٤٠) ▼

لوحة ٣٧ مخطوطة بهاجڤاتا پورانا . بيما يذبح
چاراساندا . راچاستان (١٥٤٠) .

لوحة ٣٨ مخطوطة ڤاسانت ڤيلاز . النحل
يسعى لارتشاف رحيق الزهور . أحمد آباد .

لوحة ٣٩ ب : صفحة من مذكرات بابر تدور حول طيور الهندستان.
أواخر القرن ١٦ .

لوحة ٣٩ ثوران
تصوير منصور .
مخطوطة بابر نامه
(١٥٨٩) .

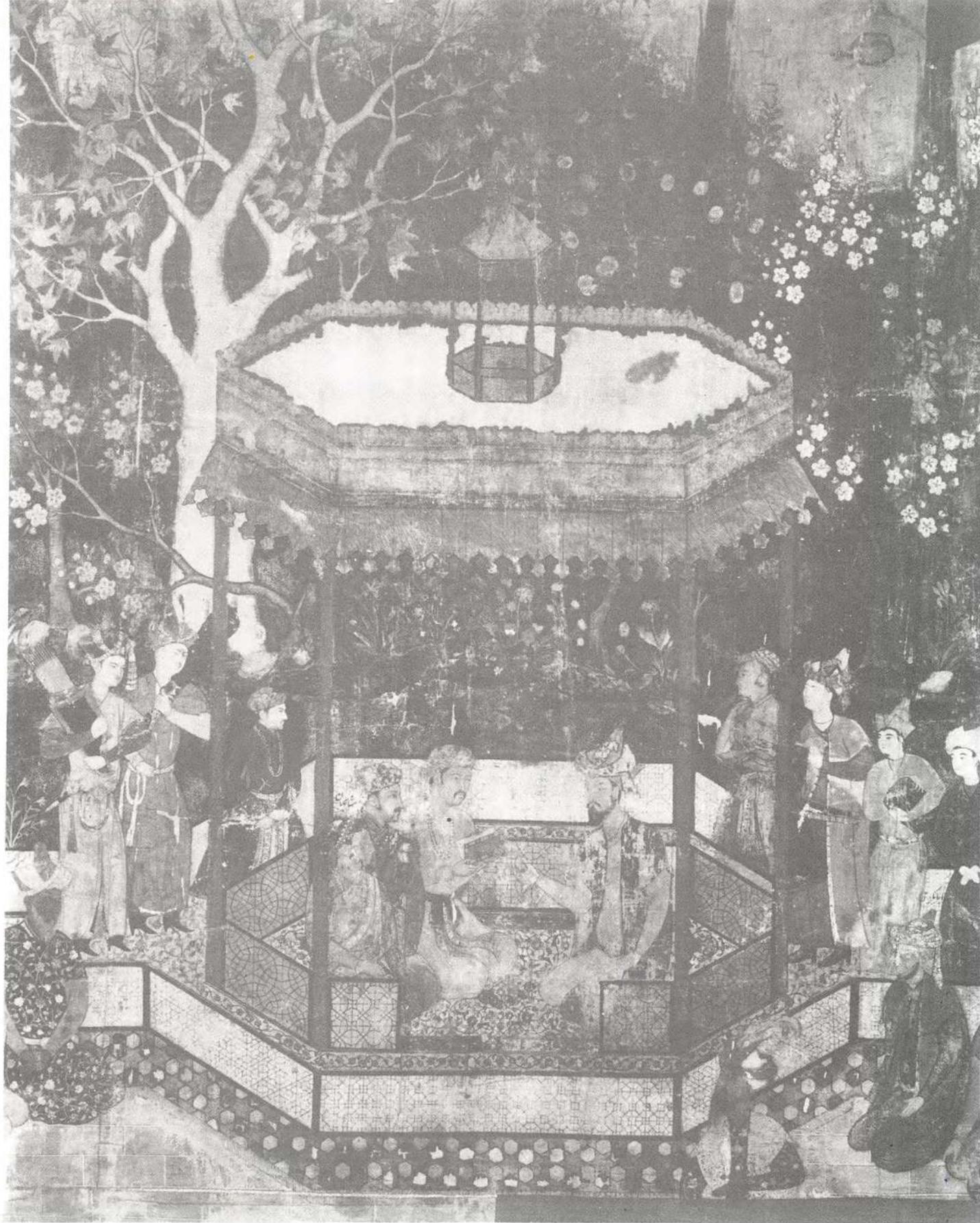
٤ - نور الدين محمد همايون

(١٥٣٠ - ١٥٥٦)

كان همايون بلا منازع الراعى الأول للتصوير المغولى فى الهند . وكان شخصية مُلغزة أقل جاذبية من أبيه وأكثر التزاماً بالرسميات وأشدّ تحفظا ، معنيّا كل العناية باتّباع قواعد البروتوكول ، ولكنه كان فى الوقت نفسه قائدا عسكريا موهوبا غير أنه إلى هذا كله كان مُدْمنا على شرب الخمر وتعاطى الأفيون شأنه شأن أفراد أسرته . وقد خصّ الفلك بنصيب كبير من اهتمامه ووقته ، وكم عانى من أخويه اللذين كانا لا يفتآن يهدّدانه ، هذا إلى ما كان يلقاه من تهديد الأفغان وعلى رأسهم شِرْخَان ، وكان نبيلا من نبلاء بابُر السابقين استولى على البنغال ثم أخذ ينازع همايون فيما بقى من الهندستان .

وعلى حين كان شِرْخان فيه طموح وتحفّز كان همايون على العكس منه قَدرِيّاً خاشعا . ولقد تعقّب شِرْخان همايون الى أجرا عام ١٥٣٩ ، ثم اضطره الى الفرار نحو إقليم البَنْجاب ، فإذا هو يلقى أخاه ميرزا كرمان وقد سدّ عليه المنافذ المُفْضية الى البنجاب وكابُل ، وإذا هو يضطر الى أن يغيّر وجهته الى السّند ، ثم أخذ يطوّف فى الأرض عامين الى أن سمح له الشاه الصَفَوىّ طهماسپ فى نهايتيهما بأن يقصد إيران ، لا كرما منه بل لمآرب سياسية ودينية ، فلقد كانت ثمة قوتان إسلاميتان سُنّيتان هما الأتراك العثمانيون فى الغرب والأوزبكيون فى الشرق تهدّدانه ، ومن هنا كان لابد له من أن يضمّ الى صفه حليفا شيعيّا ، فرأى فى همايون بُغيته بعد أن يحوّله من المذهب السُّنّى الى الشيعى . ووجد همايون هو الآخر فيها فرصة فتظاهر باعتناق المذهب الشيعى ليجعل من الشاه عضداً له فى استعادة الهندوستان . ولم يكذب ظنّه فإذا هو بمعاونة الصفويِّين يستولى عام ١٥٤٥ على قندهار ، تلك القلعة الاستراتيجية الحصينة عند مدخل الهند واعداً الصفويِّين بأن ينزل لهم عنها بعد قليل ، ثم ولّى وجهه شطر كابُل فإذا هو ينتزعها من أخيه ميرزا كرمان ، ثم إذا هو يأمر بسمل عينيه فى عام ١٥٥٣ . ثم أتيحت له فرصة أخرى بعد عامين حين ضعفت شوكة الأفغان بعد موت شِرْخان ، فإذا هو يستولى على مدينتى أجرا ودلهى ، ولكن المنيّة لم تمهله فإذا هى تُعاجله بعد أشهر سبعة . وكانت سنوات حُكم همايون خمسا وعشرين منها سبعاً فى المنفى ، ولكنه ترك امبراطوية أعزّ ما تكون شوكة مما كانت عليه حين تركها أبوه بابُر عند موته .

وتعد زيارة همايون للبلاط الصفوىّ عام ١٥٤٤ نقطة تحوّل حاسمة فى تاريخ الفن المغولى مثلما كانت فى تاريخ الامبراطورية المغولية ،فلقد أعجب خلالها بالتصاوير الرائعة التى أنجزها فنّانو الشاه . وتصادف أن كان اهتمام الشاه طهماسپ وقتها بالتصوير قد فتر أمام أعباء الحكم الباهظة وتزمّته الدينى ، فتمكن همايون فى عام ١٥٤٦ من ضم اثنين من كبار الفنانين الفرس الى بلاطه هما ميرسيد على — الذى انضم إليه أبوه مير مصوّر فيما بعد — والأستاذ عبد الصمد اللذين غادرا تبريز مع إخصائى فى تغليف الكتب وأحد علماء الرياضة فى صيف عام ١٥٤٨ ، فتوجهوا فى مبدإ الأمر الى قندهار حيث مكثوا عاما انشغل أثناءه همايون بقتال أخيه ميرزا كرمان إلى أن توقفت الحرب مؤقتا فأرسلهم همايون تحت حراسة مشدّدة الى كابل فبلغوها عام ١٥٤٩ ، وأخذوا فى عمل جاد الى أن استعيدت الهندوستان بعد سنوات خمس فى نوفمبر ١٥٥٤ .

ومن بين كل فنّانى طهماسپ كان ميرسيد على أدقّهم ملاحظة لا يدّخر وسعا فى سبيل تمثيل الأشكال بدقة متناهية ، وفى التعبير عن الملمس سواء فى الفراء أو المعادن ، غير أنه كان الى جانب عبقريته الفنية صاحب مزاج متقلّب كثير الشك . أما الأستاذ عبد الصمد وإن كان أقل منه موهبة إلا أنه كان أكثر مرونة ، لما كانت المرحلة التى قضاها فى خدمة الفن المغولى أطول وأغزر من المرحلة التى قضاها ميرسيد على . وتكشف أعماله التى بدأها منذ كان فى كابل ، عن أنه قد أخذ يكيّف أسلوبه الصفوىّ ويطوّعه ليوائم الرغبات المتنامية للامبراطور المغولى فى تصوير البورتريهات الدقيقة المتقنة وفى توثيق القصص المتضمّنة للحكايات والنوادر . وهكذا استقر التصوير الصفوى فى الهند باعتباره العنصر الأساسى فى التصوير المغولى . وتُعزى الى عبد الصمد الصورة المهترئة التى أعيد رسمها مرارا والمعروفة باسم « بيت آل تيمور » والمحفوظة بالمتحف البريطانى (لوحة ٤٠) (١٥٥٠ — ١٥٦٠) ، وأكثر الظن أنه رسمها أثناء إقامته فى كابل ، أو فى الهند عند وصوله إليها . وهى صورة كبيرة الحجم ذات ألوان فخمة سخيّة تعكس ذوق همايون . وتُعدّ هذه الصورة أعظم أعمال الفن المغولى فى عصره المبكر ، والراجح أنها كانت دائما محطّ الإعجاب والتقدير ، إذ أضيفت إليها پورتريهات لأجيال ثلاثة خلفت همايون .

كذلك عهد همايون الى الأستاذين ميرسيد على وخواجه عبد الصمد بالإشراف على الإعداد لمخطوطة « حمزة نامه » (١٥٦٠ — ١٥٧٤) ، وهى الملحمة التى تشيد بمآثر حمزة عمّ الرسول عليه الصلاة والسلام ، ويعدّها البعض الرمز الفنى المعبّر عن الفتح المغولى الإسلامى للهند . وقد عكف على إعدادها فيما يُقال مائة مصوّر بين هنود وفرس ، فجاءت عملا فذّا رائعا فى تاريخ الفن المصوّر يضم ١٤٠٠ صورة مسجّلة على نسيج قطنى من الحجم الكبير غير المألوف [٢٧,٥ بوصة فى ٢٣,٥ بوصة] ، وما يزال عدد منها محفوظا بين المجموعات العامة والخاصة فى أوربا وأمريكا ، غير أن العمل فى هذه المخطوطة لم ينته إلا فى عهد الامبراطور أكبر .

لوحة ٤٠ بيت آل تيمور . تصوير عبد الصمد
(١٥٥٠ - ١٥٦٠) . المتحف البريطانى .

٥- أبو الفتح جلال الدين أكبر

(١٥٥٦ - ١٦٠٥)

ولد أبو الفتح جلال الدين محمد أكبر سنة ١٥٤٠ وكان أبوه همايون عندها قد ترك الهند إلى إيران مخلّفا إياه وهو صبّى فى رعاية بعض أصفيائه . وفى عام ١٥٤٥ همّ بأن يلحق بأبيه فى كابل ولكن الظروف لم تمكّنه فقضى أعواما كانت من العُسر بمكان ، وكان أن اعتقله عمّه كامران . ثم كانت معركة بين العمّ والأب ، فإذا العمّ يضع ابن أخيه فوق أسوار قلعة كابل ليصدّ بذلك الأب عن دك القلعة بمدفعيته غير أن همايون تمكن من دخول المدينة من غير أن يصيب ابنه بأذى . وحين صحب الابن أباه همايون بعد أن تم له استعادة الهند أحسّ أنه فى موطن جديد ، حتى إذا ما كان عام ١٥٦٢ تزوج أكبر من إبنة الراچا الهندى فى چايپور ، وكانت لهذه المصاهرة أثرها فى إيجاد نوع من التحالف استطاع به أكبر أن يجعل الحكام الهنود تحت السيطرة المغولية . ولم يفرض أكبر الإسلام على البلاد واستعاض عن ذلك بفرض الجزية والانتظام فى سلك الجندية ، كما أتاح للحكام الهنود أن يحكموا إماراتهم حكما ذاتيا وأن يُبْقوا على عقائدهم الدينية . ولقد حاول أكبر دمج الشعب الهندى مع أشياعه المغول المسلمين بتحالفه مع الراچپوت فى وحدة سياسية واجتماعية ، وهو ما أسفر عن تألّق التصوير المغولى بقسماته المتميّزة ، حيث تدرّب فى المدرسة التى أنشأها بعاصمة مُلكه قرابة مائة من المصوّرين الهنود والمسلمين على أيدى الأساتذة الفرس ، وكان نتاج هذا فناً هنديا ، تكوينه الفنى العام فارسى ، وأشكاله وعمارته فارسية فى بعض أجزائها وراچپوتية فى أجزائها الأخرى ، بينما كان يتجلّى تأثير الفن الأوربى بين الفينة والفينة فى اتّباع قواعد المنظور[٩] وتلوين الخلفيات . وقد عمل أكبر فى سبيل تحقيقه لهدفه الأساسى وهو خلق قومية عامة على إدخال موضوعات من التقاليد والأساطير الهندوكية ، فثمة العديد من اللوحات المصوّرة المعبّرة عن نصوص سنسكريتية الى جانب المخطوطات الإسلامية . فكما كان أكبر عاشقا للفنون وراعيا لها ، كان ذا حسّ انتقائى[١٠] يدفعه الى الترحيب بكل ما ينال إعجابه بغض النظر عن مصدره ، فمقياسه الأساسى والأوحد هو تواكب

---

(٩) المنظور هو تمثيل الأشياء ذات الأبعاد الثلاثة على سطح ذى بُعْدين فتبدو وكأنها نافذة الى العُمق [م. م. م. ث]

(١٠) الانتقائية أو التوفيقية أو التجميعية أو التلفيقية هى نزعة مؤداها انتقاء الأفضل من بين المذاهب والأساليب والآراء الفلسفية أو الدينية أو الأدبية أو الفنية ، وكذا أعمال كبار الأساتذة وضمّها بعضها الى بعض بعد تشكيلها تشكيلا جديدا فى إطار موحّد والخروج منها بمذهب جديد [م. م. م. ث]

عناصره مع نظرته الجمالية . وإذا كانت مدرسة التصوير الفارسية قد بدا أثرها قويا فى المدرسة المغولية للتصوير فى أيامها الأولى إلا أن هذا الأثر ما لبث أن لحقه الفتور فى نهاية عهد أكبر . ومع القرن السابع عشر لم نعد نرى للعناصر التصويرية الفارسية غير آثار عارضة .

كانت سياسة أكبر فى عمومها الجمع سياسيا وفنيا ودينيا بين ما للهند وما للإسلام من تقاليد ومناهج وأساليب ، وكانت هذه هى سياسته التى عُرف بها والتى كانت سببا فى تطور الأسلوب المغولى فى كلا المجالين الفنى والمعمارى ، وكان أجلّ ما ترك فى ميدان التصوير هو مخطوطة « حمزة نامة » المصورة ، وفى ميدان العمارة هو عاصمته الجديدة فتحپور سيكرى أى مدينة الفتح التى شيّدها بين عامى ١٥٦٩ و١٥٨٥ . لذا لم يكن عجيبا أن يحظى مصوِّرا هندوكيا مثل دَاسْوَنْت بحظوة أثيرة عند أكبر ، وإن لم يترك لنا الزمن من أعمال هذا المصور غير النذر اليسير . والعمل الأكبر الذى يُعزى إليه هو تصميمه لصور مخطوطة « رزم نامه » أى كتاب الحروب التى بدأ فى إعدادها عام ١٥٨٢ . ويبدو أن ميوله الخيالية الحالمة كانت تتفق وميول أكبر الذى كان قد مرق من التقاليد الدينية التى وصلت به الى المناداة بعقيدة « التوحيد الإلهى » . على أن هذا المصوِّر لم يلبث طويلا حتى انتحر بأن طعن نفسه بخنجر بعد مرحلة من الاكتئاب مرّ بها . وعندها رأينا أكبر يغيّر اتجاهه فإذا هو أكثر ما يكون رزانة وعقلا .

كان الامبراطور أكبر بحق من عظماء حكّام الهند ، فترك لمن بعده بجهده وإلهامه آثارا جَنُوا ثمارها . وعلى الرغم من أن أباه تركه وهو فى الرابعة عشرة من عمره غير أنه كان جَلْداً شجاعا . ولقد نصّبه قائدٌ من قواد أبيه هو بايرام خان عُرف بالوفاء ملكا على العرش على أن يكون وصيّا عليه . وعلى الرغم من صغر سنّه فلقد قاد جيشا فى أرض وعرة لطرد ملك الأفغان اسكندر شاه . ولقد بذل بايرام خان الكثير فى مساعدة أكبر لإعادة الاستقرار الى البلاد ، ولكن ما لبث أكبر أن برم بتلك الوصاية ، وحين أراد أن يتخلص من تلك الوصاية أرسله الى مكة فى عام ١٦٥٠ ليحجّ ، وكان من حسن حظه أن بايرام خان قُتل على أيدى بعض الأفغان انتقاما لما أصابهم على يديه . غير أن تخلّص أكبر من وصاية بايرام خان لم تحرّره كما أراد ، فإذا هو يقع تحت هيمنة حريم البلاط اللاتى كنّ قوة تحرّك العرش وظلّت كذلك سنوات أربع منذ أن تولّى . ولم يكن التخلّص من سلطانهن بالأمر الهيّن لما كان مُلقى على عاتقه من أعباء لا سيما قيادة الجيوش والنظر فى أمور الدولة وغيرها من شئون ثقافية وفنية أخذت طريقها الى الازدهار .

ولقد كان أكبر فتى مملوءا حيوية ونشاطاً ، مغامراً ما وسعته المغامرة ، غير أنه لم يأخذ نفسه بتعلّم القراءة شأن غيره من الأمراء وآثر عليها الصيّد والطّراد والمصارعة ، ولهذا عاش أُميّا . على أنه كان كما وصفه ابنه چهانجير شديد المخالطة للعلماء ورجال الدين على أى عقيدة كانوا ، يعقد صلات بينه وبين كل من رأى فيه خيرا من أى جنس أو عقيدة ، فكان سمحا كريما يلقى كل فكر برضاء وقبول ، والغريب أنه عُرف بتذوّقه للشعر والأدب حتى إن الناس كادوا لا يصدّقون أنه أُمّىّ .

وعلى الرغم من أُميّة أكبر فإنه كان جمّاعاً للكتب ولا سيما المزوّدة بالصور الإيضاحية ، ومن هنا يُقال إن مكتبته كانت تزخر بكتب التاريخ الطبيعى والطب والبيطرة وأصول الجنس البشرى والديانات المقارنة والرياضيات والهندسة والاستراتيچية الحربية والفلك والتنجيم والأدب وشئون الحكم . وقد رُزق أكبر فى عام ١٥٦٩ بالأمير سليم [الامبراطور چهانجير فيما بعد] ، ثم رُزق فى العام التالى

بالسلطان مراد ، وفى عام ١٥٧٢ بالسلطان دانيال . وعندها تجمّعت السلطة السياسية كلها فى يد أكبر لا ينافسه فى ذلك منافس ، وبهذا ضمن لأسرته المُلك من بعده .

ولم يكن الراچپوت والمسلمون هم وحدهم من يحيط بأكبر ، كما لم يكن كل من حوله من الأعوان هنودا ، لقد كان أكبر غير متعصب لجنس دون جنس ، وكان يرى أن يعيش العالم على وحدة عامة وأطلق على هذه الوحدة اسم « صُلح كل » . فكان يرحب فى بلاطه بكل من كانت له كفاءة ، وهو ما حفز الشعراء والموسيقيين والمحاربين ورجال الدين والتجار والمصوّرين أن يسعوا إليه ابتغاء الثراء ، فإذا هؤلاء جميعا يفدون من تركيا وإيران وبلاد العرب وأوربا وأفريقيا لينضمّوا الى بلاط أكبر الذى أصبح بلاطا دوليا مزدهرا . وكذا لم يكن أكبر فى إسناد مناصب الدولة حريصا على أن تكون خالصة للمسلمين ، بل كان يسندها الى من يتميّز بموهبة من أى دين كان ، فنراه يجعل أحد الهندوس من رجال الأعمال مُشرفا على جباية الضرائب ، كما اتخذ براهمانياً من البراهمة صفيًّا له .

وبدأ لقاء أكبر بالأوربيين سنة ١٥٧٢ حين غزا جوجرات ، ومنذ ذلك الحين ازداد اهتمامه بالعقائد الدينية على اختلافها . ثم إن هذا اللقاء وما تلاه من لقاءات أخرى بالأوربيين كان له شأنه فى تطوّر التصوير المغولى ، إذ شُغِف أكبر بالصور الأوربية ولا سيما الصور المطبوعة على الحجر أو المعدن ، فإذا هو يُشير على فنّانيه بدراستها واستنساخها ومحاكاتها ، على نحو ما نرى فى بورتريه هو صورة من أخرى أوربية مطبوعة أو لعله يمثّل الواقع تحت مرأى العين (**لوحة ٤١**) . ونرى النساء المسيحيات فى خلفية الصورة وقد جَثَوْن بين يدى تمثال لأحد الآلهة تضمّه صومعة تشبه العمارة الهندوكية المعاصرة . وتضم حواشى بعض الصور رسوما منقولة عن نظيراتها من الصور الأوربية المطبوعة على الحجر وبعض بورتريهات تصوّر بعض نبلاء المغول وبعض الفنانين (**لوحة ٤٢**) .

وتدلّنا هذه كلها على مقدار التطوّر الذى دخل على التصوير المغولى خلال القرن السابع عشر ، غير أن الزمن لم يحفظ لنا من بورتريهات الامبراطور أكبر شيئا باستثناء صورته الرسمية فى مخطوطة أكبر نامة . كذلك طرأ تغيير ملحوظ على التصوير المغولى فى الفترة ما بين عامى ١٦٠٠ و١٦٠٥ ، فبدلا من المخطوطات التاريخية الكبيرة التى تنتظم المئات من الصور الإيضاحية أصبحت أقل حجما وأقل صورا ولكنها شديدة الإتقان ، ينفرد كل مصوّر برسم صورة منها . فنرى مخطوطة « أكبر نامة » الثانية (١٦٠٤) قد غدت أشد تأنقا وإتقانا من المخطوطة الأولى التى أعدّت عام ١٥٩٠ ، وكذا خُصّت البورتريهات الفردية بعناية أكبر ، وحلّ التعبير عن المشاعر الذاتية محل التعبير عن المهام والأحداث التى تقع لفرد ما .

ويبدو أن أكبر لم يكن ملتزما بأصول الإسلام كلها ، فلقد رأيناه يشيّد فى عام ١٥٧٥ مبنى أطلق عليه اسم « عبادات خانه » بمدينة فتحپور سيكرى حيث كان يجتمع رجال الدين على اختلاف عقائدهم من زردشتيين وچايبيين وهندوس ومسيحيين ومسلمين يُدلى كل منهم برأيه فى معتقده ويُحاجّ فيه . وكان الامبراطور يشارك فى هذا الاجتماع الذى يستغرق الليل كله برأيه وبأسئلة أكثر ما تكون عُمقا ودلالة . وإذا أكبر يباعد بينه وبين أهل السّنة ، وأحبّ أن يكون للدولة دينا جديدا كان مزيجا من الأديان المختلفة فى الهند وفى غير الهند . وعلى الرغم من أن نفرا من المقرّبين إليه اعتنقوا هذا الدين ، غير أنه كان فى الجملة دعوة لم يستجب إليها الناس .

وانبرى أكبر مدافعاً عن الفنان المصوّر من وجهة النظر الدينية ، فجاء فى مقال بكتاب « عين الأخبار » بقلم وزيره الوفىّ أبو الفضل عن دفاع أكبر عن فن التصوير شرح فيه رأى أكبر وحكى على لسانه أنه قال « يخيّل إلىّ أن للمصوِّر وسائل غريبة للغاية للتعرفُ على الله . إذ أنه يقوم بعمل تخطيط لأى شيء حيّ ، وعندما يعمد إلى إبداع أطرافه واحداً بعد الآخر لابد أن يشعر بقصوره عن أن يهب عمله فرديّته وشخصيته ، وبالتالى يجد نفسه مضطراً إلى التفكير فى الله واهب الحياة فتزداد على هذا النحو معرفته » .

وكان من جراء ما عليه من أعباء وتبعات أن اضطر إلى أن يزجّ بنفسه فى مغامرات شاقة ، وبلغت به جرأته أنه كان يروّض أشرس الفيلة جموحاً والتى تتأبّى حتى على إناثها أن تقرب منها وهو ما نتبيّنه فى (لوحة ٤٣) ، إذ نراه قد امتطى ظهر فيل شرس هائج وهو يعبر به جسراً من القوارب . ولقد ذكر شيئاً فى سيرته التى كتبها صديقه ووزيره أبو الفضل يُشير فيه إلى الأسباب التى دعته إلى أن يزجّ بنفسه فى تلك المخاطر ، إذ نقرأ له يقول : « لو أن الله كان على رضا عنى نجانى وإلاّ ذهبت إلى حيث لا عودة » .

ولقد سعى أكبر جهده المرّة بعد المرّة فى الحفاظ على عرشه ، وإذا هو فى سبيل هذا يقضى على نفوذ حريم البلاط ، ويحرّر أسرى الحرب الهنود من الرقّ ، إذ جرت العادة حينذاك أن يجعلوا من أسرى الحرب أرقاء ، كما أتاح للهندوس أن يشغلوا مناصب حكومية كبرى ، وكذا ألغى فى عام ١٥٦٣ الضريبة التى كانت مفروضة على الحجّاج وأتبع هذا بإلغاء الجزية التى كانت تُضرب على غير المسلمين ، ولم يفت أكبر أن يُصْهر إلى الهندوس فتزوج ــ كما أسلفت ــ بأميرة من بينهم هى إبنة أحد الراچاوات . ولقد فعل هذا كله على الرغم من أن الرأى العام بين المسلمين لا يُجيزه ، وكان هذا منه استيثاقاً بقوّته ، إذ كان يدرك أن الخلاف بين الهندوس والمسلمين أشد خطراً على انفصام الوحدة فى إمبراطوريته من غيره من الأخطار . ولقد تحقق لأكبر ما أراد فإذا الراچپوت ــ المعروف عنهم شدة المراس فى الحروب ــ يمضون فى تحقيق أهداف الإمبراطورية ، وإذا هم يقفون إلى جواره . ولكى يُزيد الصلة بينه وبين الراچپوت توثيقاً أباح لهم أن يلوا أعلى مناصب الدولة ، وإذا هم مع مرور الزمن يدركون ما للمغول من قوة وبأس فأصبحوا يأتمرون بأمره طواعية . وفى عام ١٥٧٦ تغلّب أكبرعلى جيوش البنغال التى لم تكفّ عن مناوأته ، وكان هذا النصر مما ثبّت مُلكه . وفى عام ١٥٧٩ أصدر أكبر مرسوماً سمّاه « العصمة من الخطأ » ، وفيه منح نفسه سلطات واسعة لتفسير العقيدة الإسلامية ، كما دعا الآباء اليسوعيين النازلين فى مستعمرة « جوا » البرتغالية بشرقى الهند لإرسال بعثة منهم إلى البلاط المغولى .

ويقال إن أكبر كان قد خرج سنة ١٥٦٤ لصيدالفيلة ، فإذا هو يجد قطيعاً من الفيلة يُربى على السبعين ، فكان طراداً رأى بعده أن يتلبّث فى هذا المكان ليلة استمع فيها إلى قصّاص يقصّ عليه ما كان من مغامرات لحمزة عم الرسول صلى الله عليه وسلم تفوق الخيال ، شطرٌ كبير منها يخصّ حمزة رضى الله عنه ، والشطر الآخر يدور حول مغامرات الأبطال نهباً وسلباً وطرادا ورحلات خيالية مليئة بذكر التنّينات والعمالقة . وكانت مثل هذه الموضوعات مما يشغف به أكبر حين كان صبياً ، يؤيّد هذا ما نقرأه فى كتاب «مآثر الأمراء» مما كان لأكبر من ولع بسيرة سيّدنا حمزة فكان من حُبّه لها حريصاً على أن يرويها لحريمه كلما جلس إليهن على الرغم من أن جدّه بابر أشار إلى هذه القصص فى مذكراته بما يحطّ منْ شأنها .

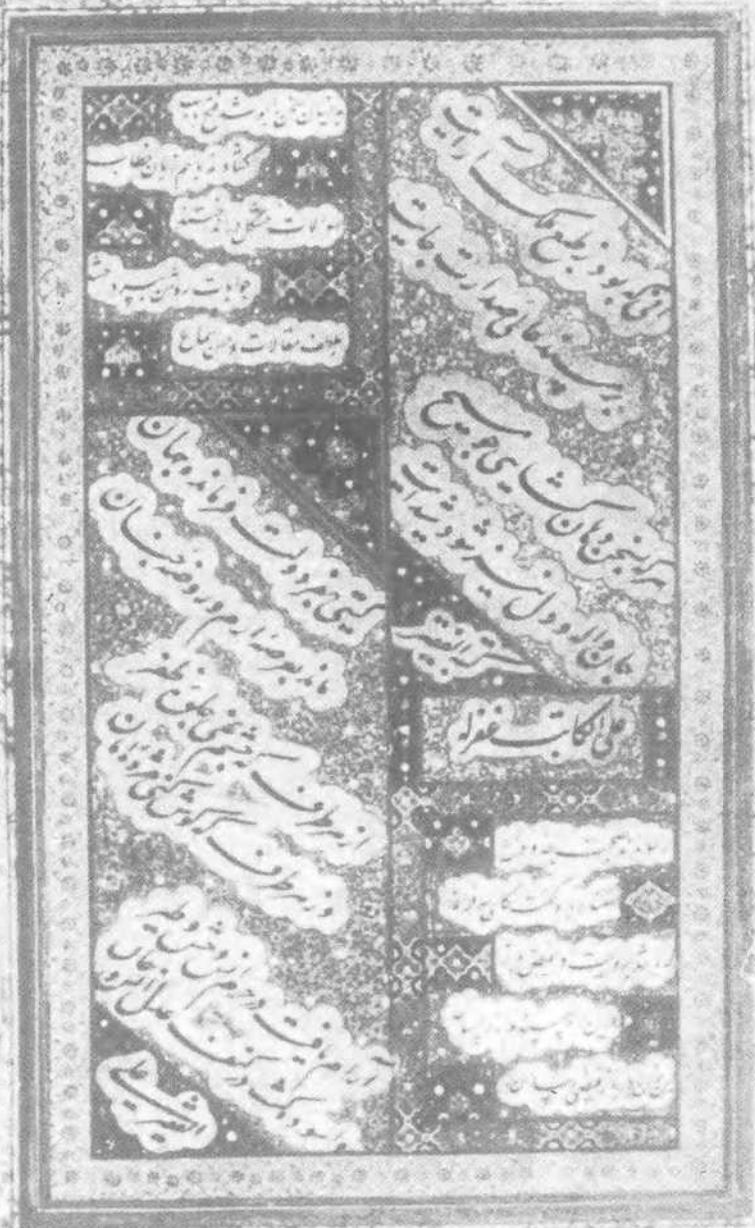
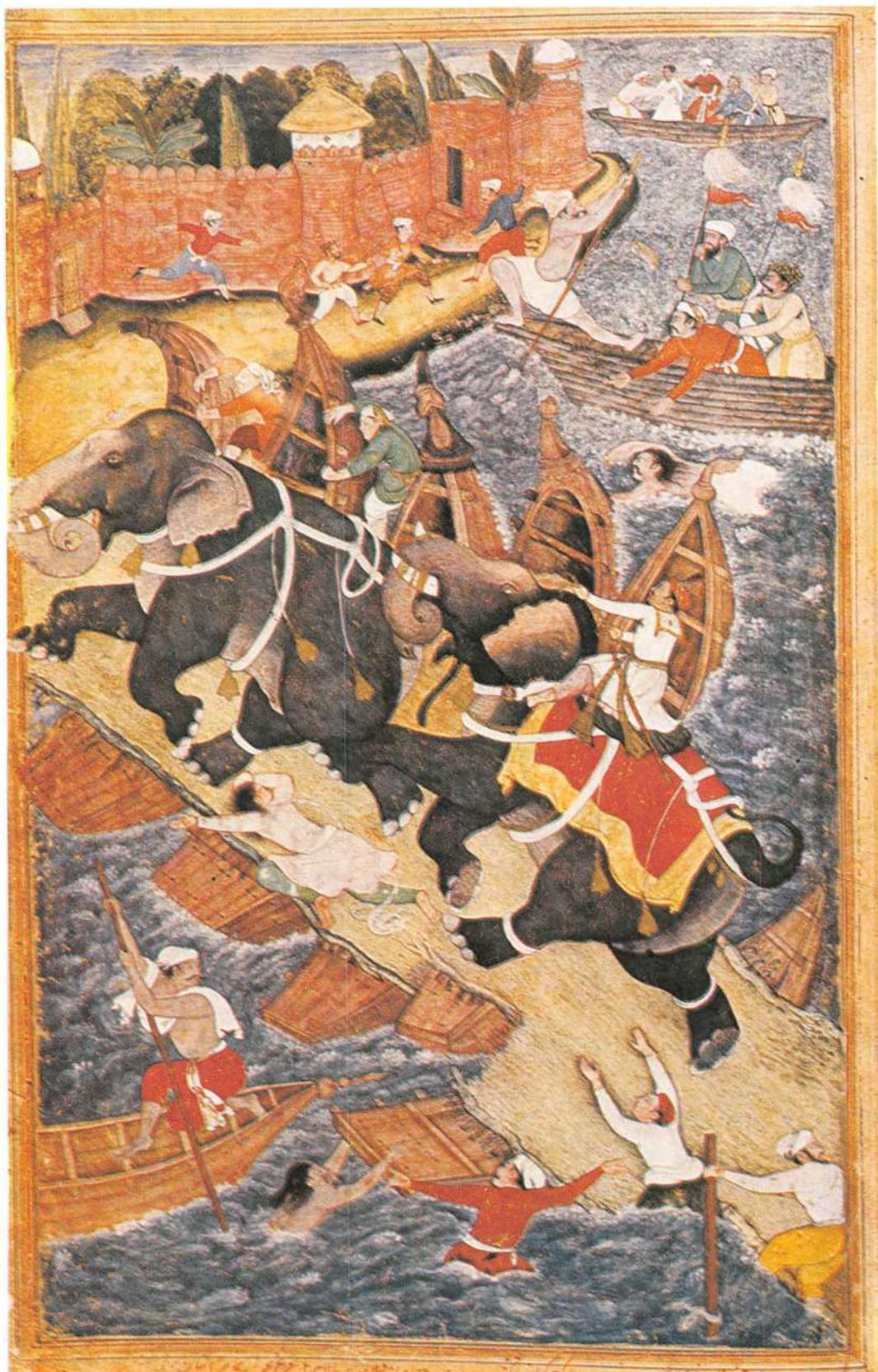
وهكذا كانت قصة مخطوطة « حمزة نامه » مزيجاً من الحقيقة والحكايا الشعبية والخيال يخص الشطر الأكبر منهاسيدنا حمزة . فتروى القصة كيف جاهد فى سبيل نشر الإسلام فى جميع بقاع العالم ، ثم تزعم أنه لذلك ترك الجزيرة العربية متجها شطر سيلان وبيزنطة ومصر والقوقاز ، وأنه فى رحلته هذه أحبَّ « مهرانا چار » إبنة ملك الفرس ألدّ أعداء الإسلام وبنى بها ، كمابنى أيضاً بإحدى الجنيّات [البيْريهات] . وتمضى القصة لتصف الوقائع الحربية بينه وبين العراقيين ، وبينه وبين عَبَدَة النار ، وبينه وبين زمرد شاه أحد كبار السحرة ، إلى أن كُتب له النصر على الفرس بمعاونة صديقه عمرو [مقصود به عمرو بن العاص] .

وفى سنة ١٥٦٢ خلال حُكم أكبر أخذ العمل يخطو من جديد لظهور مخطوطة « حمزة نامه » الكبرى ، وكان قد بُدىء الإعداد لها فى عهد أبيه همايون . وقد تم إنجازها على أيدى نحو من مائة فنان منهم ما لايقل عن ثلاثين فناناً كان قد استعان بهم من بين الهنود قاصداً بذلك أن يُفيد الأسلوب المغولى من أسلوب الفن الهندى ، وهذا لما راقه من أشكاله وألوانه وتقنياته .

وتأريخ مخطوطة « حمزة نامه » التى تضمّ أجزاء عدّة مثار جدل إلى اليوم ، غير أن الرأى الراجح يجعله ما بين عامى ١٥٦٢ و١٥٧٧ . وتنتظم هذه المخطوطة أربعمائة وألف صورة إلا أن الزمن لم يحتفظ لنا منها بأكثر من مائة وخمسين صورة جُلّها مما يضمّه الجزءان العاشر والحادى عشر . ولقلّة هذه الصفحات التى انتهت إلينا أصبح من العسير الحكم على الطابع العام لصور هذه المخطوطة أو الحكم على ما طرأ على أسلوب تصويرها من تطوّر .

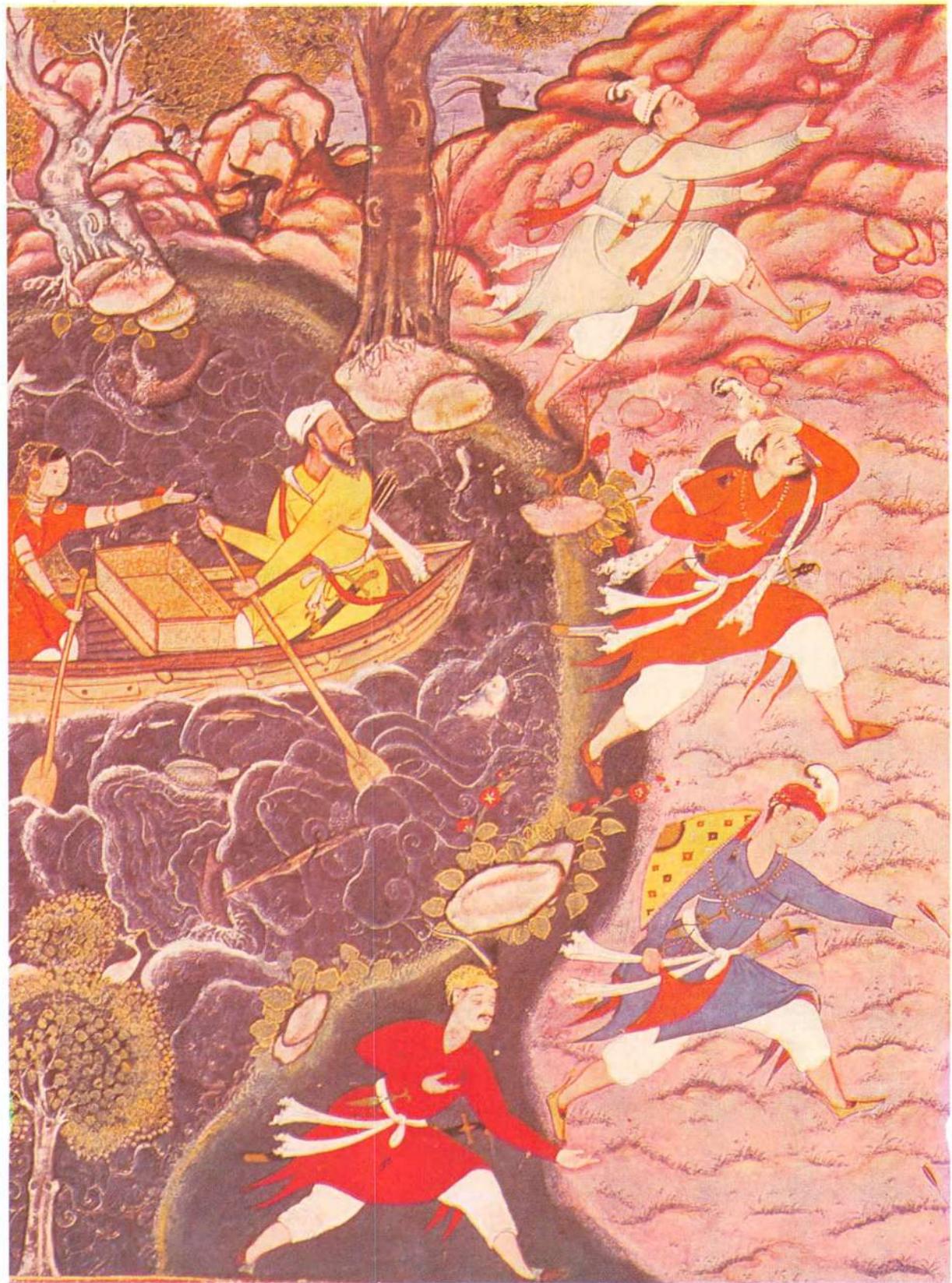
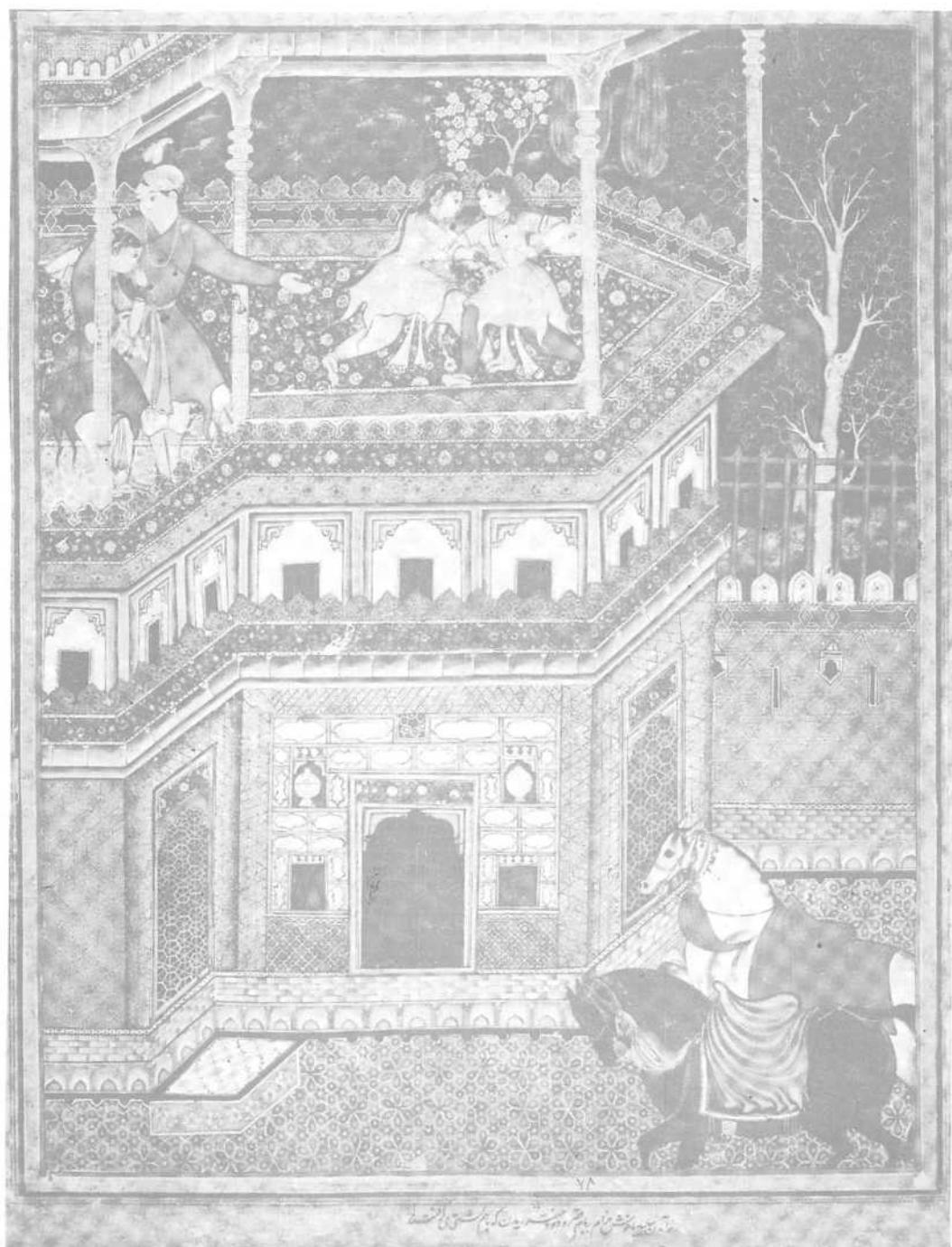
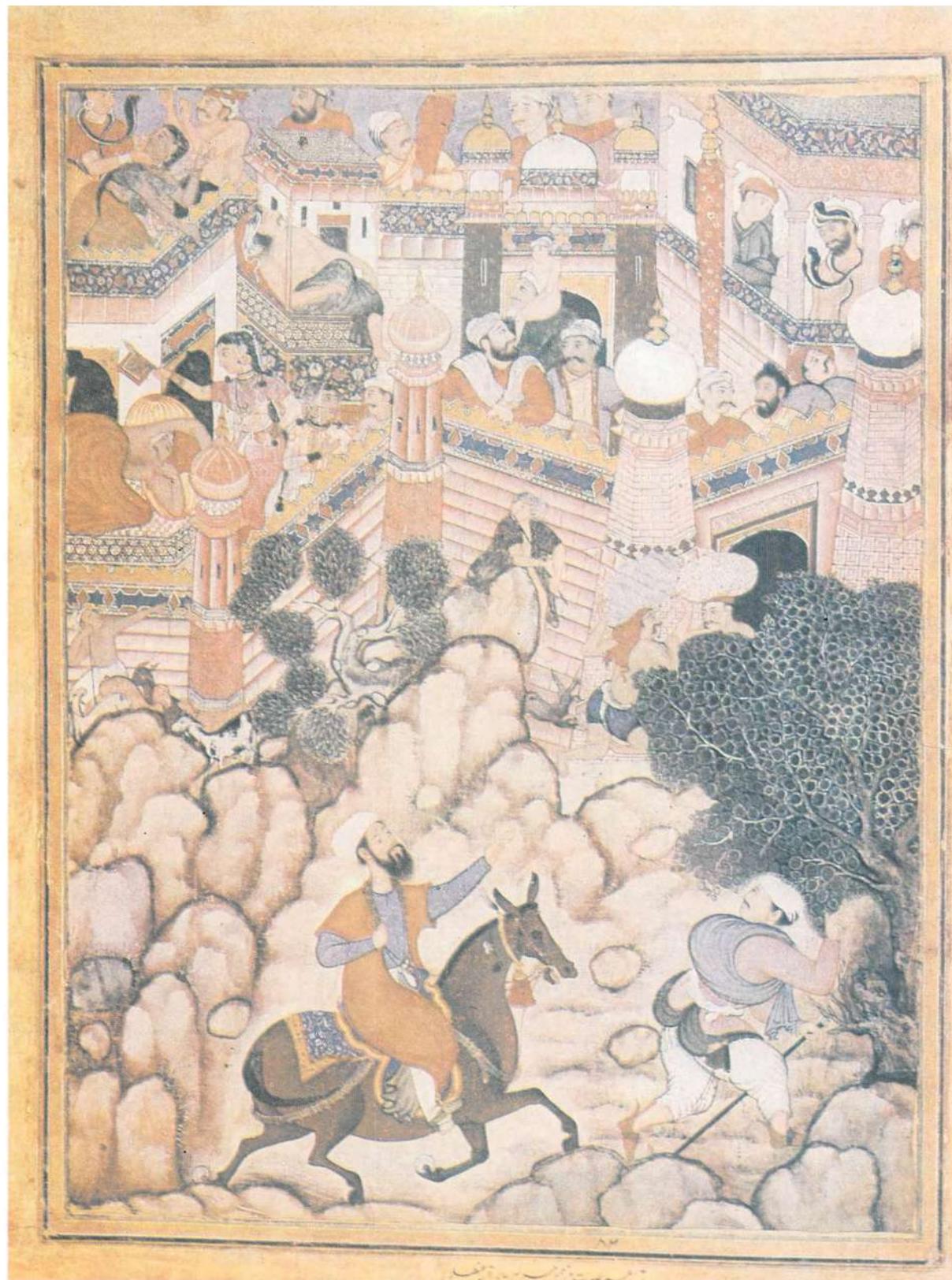
وقد باشر الإشراف على إعداد هذا العمل الفنى الضخم الذى امتد مدة المصوِّر الإيرانى مير سيد على أولا ثم تلاه مواطنه عبد الصمد ثانيا ، حتى أثنى عليهما الامبراطور أكبر فى مذكراته وعدهما أعظم مصوِّرين بالمراسم الملكية . والمقطوع به أنهما لم يصوّرا صورة ما من صور هذه المخطوطة ، واقتصر عملهما على الإشراف فحسب . ومما يُذكر أنه كان ثمة مصوّران هنديان يعدّان من أعظم مصوّرى الهند شاركا فى إعداد بعض صور هذه المخطوطة هما دَاسْوَنْت وباسْوَانْ .

وصفحات هذه المخطوطة من نسيج قطنى ، وهو ما جرى به العرف فى بعض المخطوطات الچابنية مثل صور الڤاسانت ڤيلازا (لوحة ٣٨) والصور المعلّقة بالمعابد البوذية الچابنية والهندوكية . ولا نحسّ فى مخطوطة « حمزة نامه » شيئا من الرهافة الذى نحسّ مثله فى المصوَّرات الفارسية ، فعلى حين نرى فى التصاوير الفارسية الإيماءات جامدة والانفعات هادئة رزينة كما تتجلى فيها مسحة البلاط الجليلة ، نرى فى صور « حمزة نامه » الإيماءات طائشة فى كثرة والانفعالات ثائرة وصور الأجسام تكاد تنطق بمهامِّها ، وعلى حين كان الفنان الفارسى يُعنى بالتفصيلات الدقيقة والوضعات الرشيقة والإيقاعات المتموّجة البارعة للثياب والأردية ، لا نحسّ بمثل هذا كله فى صور « حمزة نامه » . ومما تتميّز به صور هذه المخطوطة ما نراه من جموع حاشدة وأحداث درامية وجو سحرى يشيع فى الصور جميعا .

لوحة ٤١ بورتريه لرجل أوربي ١٥٩٠ . متحف ڤكتوريا وألبرت بلندن .

▲ لوحة ٤٢ حواشى صفحة مخطوطة تضم رسوم شخوص منقولة عن الصور الأوروبية المطبوعة على الحجر (١٦٠٠).

▲ لوحة ٤٣ مخطوطة أكبر نامه . الامبراطور أكبر يروّض فيلا شرسا جموحا تصوير باسوان ١٥٩٠ .
متحف ڤيكتوريا وألبرت بلندن .

ولوفق التقاليد الهندية نرى النص فى مخطوطة « حمزة نامه » له الأولوية على الصور . وإذ كان أكبر قد استعان بمصورين من الهنود فى إعداد هذه المخطوطة ، نرى أن الأسلوب المغولى الذى كان ما يزال فى طور النمو قد دخلت عليه اتجاهات وتقاليد تُخالف تلك التى وضع أسسها مير سيد على وأستاذ عبد الصمد لفنانى المرسم الملكى . لذا جاء التصوير المغولى فى هذه المخطوطة لا يمثل الطابع الهندى فى جملته ، كما لم يمثّل الفن الفارسى فى جملته هو الآخر ، بل كان أسلوبا جديدا له مميزاته الخاصة . وثمة صور تشيع فيها الحيويّة كما فى منمنمة « فرار مردُخت من الأشقياء » . ومن أمثلة هذه الحيويّة ذلك الحدّ الفاصل بين اليابسة والماء ، وكذا الشخوص التى تهرع فى جَرْيها ، وتلك الإيماءات الدرامية البيِّنة ، ثم المياه المضطربة الصاخبة بأسماكها وما فى جوفها . وبإنعام النظر تتراءى لنا أشكال خفيّة تموج هنا وهناك ، كما هى الحال فى صور الظباء والكباش والطير (لوحة ٤٤) .

وتسوق منمنمة « البطل سعيد قائد جيوش حمزة حين بلغ أحد الحصون برفقة خوش خورم ليجدا فتاتين تتصارعان » (لوحة ٤٥) التى جاءت فى نهاية الكتاب الحادى عشر قصة مليئة بالمغامرات الجريئة جرت على يد القائد سعيد . وكانت ملك ماه قد وقع عليه بصرها للمرة الأولى حين زارت معسكره ليلا متنكرة فى زى رجل . وحينما وقع سعيد فى الأسر اقتحمت عليه مكانه وذبحت حارسه ، وإذا هى تختطفها إحدى الساحرات . وماإن خلص سعيد من أسره حتى امتطى جواده ومضى به مسرعا يوما بأكمله ، ثم انتهى به المطاف الى شجرة فترجّل يستريح تحتها فإذا هو يفاجأ بسماع صوت لم يكن يتوقعه ، وإذا فتاة هى خوش خورم فوق الشجرة تسرّ إليه أنها هاربة من عصابة من الأشقياء ، فعرض عليها أن ترافقه فى مسيرته ، وبلغا معا الشاطىء ، وهناك ركبا سفينة أقلعت بهما إلى سفح الجبل . وعنده هاجمهما نمر فتعاونا على قتله ، ثم سلكا طريقا غير مطروق وجدا فى نهايته بوابة مفتوحة فنفذا منها ، وإذا هما أمام جواسق ومبان وحصون عديدة ، وبينما هما يطوفان بحصن من الحصون وجدا فتاتين تتصارعان ، وإذا إحداهما معشوقته ملك ماه . وما إن رأته حتى أغمى عليها ، وما إن أفاقت حتى أخذ كل منهما يقصّ على الآخر قصته .

وبين أيدينا منمنمة أخرى من مخطوطة « حمزة نامه » تمثل عَمْراً صاحب حمزة ينتحل شخصية الجرّاح ميزمُوهيل (لوحة ٤٦) . وتروى القصة أنه اضطر الى هذا حين عدا السحرة على أعوان حمزة فاختطفوهم . ولذا كان عليه أن يلجأ الى حيلة يقتحم بها السجن الذى احتبسوا فيه أعوان حمزة بقلعة السحرة فى أنطاليه . واحتال لذلك بأن عقد صلة بينه وبين قائد قافلة من البغال هو الجرّاح ميزموهيل وكان فى طريق عودته الى داره بعد غيبة سنوات ثلاث ، فقدّم له تفاحة محشوّة بمخدّر ما لبث الرجل بعد أن أكلها أن فقد وعيه ، فارتدى عمرو ثيابه وتزيّا معاونه بزىّ سائس لبغله وتبعهما أعوانهما فاقتحموا القلعة وقتلوا زمرد شاه كبير السحرة وأخرجوا من فيها من أصحابهم الذين كانوا مسجونين فيها . وثمة منمنمة أخرى من مخطوطة « حمزة نامة » تصور أسطورة من الأساطير الخارقة التى تذخر بها هذه المخطوطة . ومما يلفت أنظارنا فيها « عمر العيّار » ، تلك الشخصية الشهيرة بالمخطوطة

لوحة ٤٤ مخطوطة حمزة نامه . فرار مردُخت من الأشقياء (١٥٦٧ - ١٥٨٢) . متحف الفنون التطبيقية بفيينا .

▲ لوحة ٤٥ مخطوطة حمزة نامه : البطل سعيد يبلغ أحد الحصون وبرفقته خوش خورم ليجدا فتاتين تتصـارعان . مجمـوعة كيفوركيان سابقا .

لوحة ٤٦ مخطوطة حمزة نامه . عمرو ينتحل شخصية الجراح ميزموهيل
أمام قلعة السحرة بأنطالية (١٥٦٢ - ١٥٧٧) . تصوير ماهيش .

▲ لوحة ٤٧ مخطوطة حمزة نامه . فيل يقتحم القصر
ويقلب محتوياته رأسا على عقب . بنارس ١٥٦٧ م .

لوحة ٤٨ مخطوطة حمزة نامه . زردانك خاتنى يحمل الخاتم للسجّان . فرير جاليرى بواشنطن .

[والمقصود بها عمر بن الخطاب] وهو جالس على عرشه وقد أخذته المفاجأة ، وكذا ثورة الفيلة وهى تدكّ الحصن دكّا ، والفوضى السائدة بين الحشود ، كما أن غزارة التلوين فيها تخرج بها شيئا عن الأساليب الفارسية وتجعلها فريدة فى نوعها ؛ فصورة الفيل من الفن الهندى الخالص ، والثياب صورة من أزياء عهد أكبر ، والجالس على العرش يعتمّ بعمامة صغيرة تعود الى ذلك العهد ويشدّ وسطه بحزام ضيّق يرجع هو الآخر الى عهد أكبر . وكل هذه العناصر تشكّل فى مجموعها جوا غريبا غير معهود ، غير أن هذه المنمنمة على الرغم من هذا كله لا تزال تمتّ بأسباب الى الفن الفارسى (لوحة ٤٧) .

أما منمنمة زردنك خاتنى وهو يحمل الخاتم الى السّجّان من نفس المخطوطة والمحفوظة بالفرير جاليرى بواشنطن (لوحة ٤٨) فتعزى إلى فنان مجهول وقد رسمها خالية من تلك الشوائب التى نراها أحيانا فى صور « حمزة نامه » ، تلك الشوائب التى تتمثّل فى الإسراف فى حشد الحشود ، وكذا الإسراف فى تسجيل جزئيات العمائر ، والإسراف أيضا فى رسم الأشخاص غير متناسقة الأحجام وكأن بعضها دُمى . ثم إننا نرى الحدث الذى أراد المصوّر إبرازه فى مكان بعينه لا يتعدّاه يعلو المساحة الخالية خارج أسوار القصر . وليس مما يعيب اللوحة تصوير السجّان ضخم الجثة على حين نرى الرجال من حوله صغار الحجم ، إذ فى تصوير السجّان على هذه الضخامة ما يبّرز شخصيته . وأخيرا فإن التعبيرات التى تبدو فى قسمات الوجوه الرئيسية تدل على أن الحدث كان حدثا دراميا ، ولا يضير هذا أن المصور قد صوّر الأشخاص الذين هم دون الأوّلين مرتبة مثل الحراس على هيئة دُمى . ومما يلفت النظر صورة الحارس البدين الذى تبدو عليه قلة اكتراث بما حوله إذ يتجلّى فيها المثل الحق للپورتريه ، كما تبدو صورة زردنك خاتنى الأسمر اللون صادقة الإيماءات ، وكذا يبدو الشخص الواقف فى صحن السجن يُدْبرُ بوجهه فى حركة عنيفة . والأشخاص جميعا لباسهم ملوّن بألوان زاهية غير أنه خالٍ من الزخرفة . ونرى أثر الفن الفارسى خلال القرن السادس عشر واضحا فى تصوير السجاجيد والبلاطات .

وفى عام ١٥٧٤ أنشأ أكبر مكتبا للوثائق ، وكان هذا لا شك من أهم الأسباب التى دعت لتدوين الأحداث على مرّ الأعوام فى عهده ، وكان يعمل فى هذا المكتب أربعة عشر موظفا . وهنا حفز أكبر أبا الفضل على تدوين مذكراته التى أملاها لتنضم الى الوثائق وكأنها حوليّة من الحوليات الهامة على غرار « بابُر نامه » و« القانون الهمايونى » لخونداَمير . وبهذا توفّرت بين أيدى المؤرخين وفرة من المراجع والأسانيد التى يمكنهم الرجوع إليها . ودعا أبا الفضل إلى أن يستخلص من تلك الوثائق ما يخصه هو ، على أن يُجْمع فى كتاب له خاصة هو مخطوطة « أكبر نامه » التى هى سيرة للامبراطور أكبر على لسان صديقه ووزيره ومؤرخه أبو الفضل . ومع ذلك ليس الكتاب مقصورا على سيرة أكبر فحسب بل يشمل كذلك التاريخ الباكر للإمبراطورية المغولية (لوحة ٤٩) .

لوحة ٤٩ مخطوطة أكبر نامه . صورة تمثل معركة . ١٦٠٥ .

لوحة ٥٠ مخطوطة أكبر نامة . الامبراطور أكبر يأمر بإغراق
أحد النبلاء المتمردين فى مياه النهر لخروجه على أمره .

لوحة ٥١ مخطوطة بابر نامه . مشهد معسكر . المتحف القومي بنيودلهي .

أما النص الأصلي لمخطوطة « بابر نامه » فليس إلا حوليات فحسب ثم شيء من سيرة بابر تمثل أول امبراطور مغولي في الهند . وقد كُتبت باللغة التركية الجغتائية لغة المغول الأولى ، وحين رؤى تقديمها الى الإمبراطور أكبر في ٢٤ نوفمبر ١٥٨٩ ترجمها الى الفارسية خان خانان عبد الرحيم الذى كان قائدا للجيش وكان أيضا أديبا مصورا . ويقال أيضا إنه لم يقم بترجمة هذه المخطوطة وإنما صقل ترجمة أولى سبقته . ومن بين منمنمات هذه المخطوطة منمنمة تمثل مشهد معسكر يحتفظ بها المتحف القومي بنيودلهى (لوحة ٥١) تنتمى الى المكتبة الإمبراطورية أصلا حيث تحمل توقيع الامبراطور شاه جهان وكذا توقيعات الفنانين الذين اشتركوا في تصويرها . والمعروف أن حياة المغول عامة تكون في معسكرات ، لذا كانت قلاعهم معسكرات ، ويبدو بابر في هذه المنمنمة ذا بشرة سمراء ، وتعدّ منمنمات هذه المخطوطة من أروع ماصوِّر في عهد أكبر .

وكانت هذه المشروعات الفنية كلها لها صبغة خاصة تتميّز بها عن سابقاتها من مخطوطات ظهرت في المرحلة المبكرة من عهد أكبر ، حين كان همّ الامبراطور محصوراً في مخطوطات مثل « توتى نامه » [قصص ببغاء] و« حمزة نامه » أي في كل ما هو أسطورى خرافى خيالى . أما في هذه المرحلة الأخيرة فقد أمر الامبراطور بترجمة ما يتفق والمنطق من العقائد الدينية المختلفة ، فإن ثمار كل عقيدة — على حد قوله — يجب أن تُنقى من أشواك الوثنية .

هكذا كانت منمنمات عهد أكبر متنوعة ، منها التاريخ العام و السير الذاتية والنقول عن النصوص الهندية والشعر الفارسي على نحو ما نرى في منمنمة من ديوان حافظ تمثل سفينة نوح وقد حمل فيها من كل زوج اثنين إنساناً وحيواناً وطيراً ، ويُقال إن إبليس كان يوعد بإغراق هذه السفينة ، لذا أخذ بعناقه أولاد نوح وقذفوا به الى اليم (لوحة ٥٢) .

وما من شك في أن عهد أكبر كان زاخرا بعدد كبير من الصور ، من بينها مخطوطة « رزم نامه » (١٥٨٠) التى تنتظم ١٧٦ منمنمة ، و« الرامايانه » التى تنتظم ما ينيِّف عن ١٧٠ منمنمة و« تيمور نامه » التى تنتظم ١٢٨ منمنمة و« داراب نامه » التى تنتظم ١٥٧ منمنمة ومخطوطة « بابر نامه » الأولى التى تنتظم ١٨٣ منمنمة ومخطوطة « أكبر نامه » الأولى و« تاريخ الألف عام » التى تنتظم كل منهما حوالى ٣٠٠ منمنمة على أن هذه المنمنمات لم تكن كلها ذات مستوى رفيع ولا كانت أساليب فنانيها جميعا متميزة ، إذ لم يكن الفنانون بعد قد استقروا على التقنيّات والأساليب التى أرسيت قواعدها خلال عام ١٥٩٠ وما بعده ، والتى لم يضف الفنانون إليها بعد ذلك إلا إضافات بسيطة وتنوعّات تواكب الذوق الخاص بكل فنان .

وشهد عام ١٥٨٠ بدء مرحلة جديدة من النشاط الفنى ، فلقد أمر أكبر بإعداد موسوعة جديدة لتاريخ العالم الإسلامى خلال الألف عام السابقة التى تنتهى عام ١٠٠٠ هجرية (١٥٩١ — ١٥٩٢ م) وهى « تاريخ الألف عام » ، ومن بين أحداثها الحادث الذى كان يصور حصار الخليفة المأمون لمدينة بغداد عام ٨١٣ م (لوحة ٥٣) . وعلى الرغم من هذا فإن رجال الدين لم يطمئنوا الاطمئنان كله لعقيدة أكبر وتوجّهاته الدينية .

وفى هذا العام الذى أمر فيه أكبر بإعداد تلك الموسوعة أمر بترجمة ملحمة « المهابهاراته » [الهند الكبرى] من اللغة السنسكريتية وسمّاها « رزم نامه » [كتاب الحروب] ، ثم ما لبث أن أتبع هذا العمل بعمل آخر هو ترجمة ملحمة « الرامايانه » من السنسكريتية أيضا على نحو ما نرى فى منمنمة

لوحة ٥٢ ديوان
حافظ : فُلك نوح
(١٥٩٠) . فرير
جاليرى بواشنطن .

لوحة ٥٣ مخطوطة التاريخ الألفى . حصار الخليفة المأمون لمدينة بغداد .

« رامه ولاكشمان يقضيان على الشيطانة طاراقا » (لوحة ٥٤) من تصوير الفنان مشفق ، حين كان رامه وأخوه التوأم لاكشمان فى السادسة من عمرهما فوفد الى بلاط الملك داشَرَتْ الحكيم ڤيشوا ميترا ليبادل حكماء البلاط الرأى ، فاستقبله الملك أحسن استقبال ووعده بأن يُجيبه إلى ما يطلب . وجرت مناظرة بين ڤيشوا ميترا وبين الملك أبدى فيها الحكيم الوافد تخوّفه من ظهور المخلوقات الشريرة التى تُفسد عليه وعلى الناس صلاتهم ، ورجاه أن يعينه على التغلب على هؤلاء الشياطين . وحين استجاب داشرت لمطلبه مُبديًا استعداده لتقديم العون ردّ عليه ڤيشوا ميترا بأنه ليس فى طاقة أحد غير رامه أن يدفع عنه شرّ هذه الشياطين . عندها أذن له الملك أن يصحب معه رامه وأخاه الوفىّ لاكشمان ليخلّصاه من هذا الشرّ . وانتهى بهم جميعا المسير إلى غابة يكتنفها الظلام ، وإذ كان الهواء مليئا بريح عطنة سامّة توقف رامه وقال له ڤيشوا ميترا إنه هنا تكمن الشيطانه طاراقا وأخذ يقصّ عليه وعلى أخيه قصتها . فذكر لهما أنها كانت فى شبابها على غاية من الجمال ثم تزوجت سوندا ورُزقا ولدا هو ماريتشا ، ثم مات زوجها فإذا هى وابنها يحزنان لموته حزنا شديدا أفضى بهما الى الجنون ، وإذا هما ينقلبان شرّيرين لا يضبط عاطفتيهما ضابط ، وإذا هما يعدوان على كل من ملك حكمة يضبط بها عواطفه لا سيما الحكماء والأولياء الذين كانوا نمطا يحتذيه الهندوس . وكان أن اعتديا على كبير حكماء الهند أجاستيه فإذا هو يدعو على طاراقا بأن تنسخط على صورة سيئة تشبه ما عليه عاطفتها ، فإذا هى تنقلب الى صورة وحش شرير قبيح قد تدلت ثدياه وقذفت عيناه بالشرّر ، كما انقلب ابنها إلى مارد شيطانى ، وإذا هما يعيثان فى الغابة قتلا وتدميرا . وحين انتهى ڤيشوا ميترا من سرد قصته رجا رامه فى أن يقضى على تلك الشيطانه الشريرة وابنها ، غير أن رامه لم يستجب لرجاء الحكيم إذ كانت الشيطانة أنثى ، والأنثى فى رأيه لا تُمسّ بأذى ، ولكن الحكيم لم يلبث برامه حتى أقنعه ، فإذا رامه يمضى وأخوه فى البحث عنها فى الغابة ، وإذا هو بين يدى طاراقا التى أقبلت عليهما تلعنهما وعيناها تقدحان بالشّرر ملوِّحة بيديها اللتين أثارتا سُحُبا من الغبار ثم أخذت تقذفهما بالحصى . فأثار هذا المسلك منها غضب لاكشمان لا سيما وأنه لم يبد منهما ما يثير حفيظتها ، وإذا هو يصلم أذنيها ويجدع أنفها راجيا أن يردّها هذا وذاك إلى صوابها ، غير أنها لم ترتدع وعاودت هجومها وأخذ شكلها يتغيّر من حال سيئة إلى حال أسوأ ، ثم إذا هى عملاق قد ملأ الفضاء . عندها صوّب رامه سهمه إليها فأرادها قتيلة .

ويقال إن بدوانى الذى وُكل إليه الإشراف على نصّى المهابهارته والرامايانه كان حذرا كل الحذر من موافقة أكبر على تلك الآراء المتطرفة للهندوس مثل تحريم ذبح البقر ، وكان هذا منه بعد أن توثّقت الصلة بينه وبين الهندوس ، ثم من تقديس للبقر الذى هو عند الهندوس سبب الخصب فى الحياة .

ومن السهولة بمكان تمييز التطور الذى طرأ على فن التصوير المغولى فى عهد أكبر بتأمل منمنمة « كريشنه ومدينة دڤاراكا الذهبية » من مخطوطة « رزم نامه » (١٥٨٥) لوحة ٥٥) والتى نرى فيها مدينة دڤاراكا التى أمر الإله كريشنه بتشييدها بدلا من مدينة ماتورا التى أتت عليها غارات الشيطان جاراساندا . ونرى كريشنه بلونه الأسمر وردائه الأصفر جالسا بغرفة فى المدينة الذهبية يحيط به أتباعه الذين يقدم له بعضهم الهدايا . وتدل مشاهد السلام فى أمامية الصورة مثل الراعى الذى يتقدم قطعانه والرجلان اللذان يتحادثان عند بوابة المدينة على أن الرعب الذى كان يسيطر على المدينة قد ولّى إلى غيره رجعه .

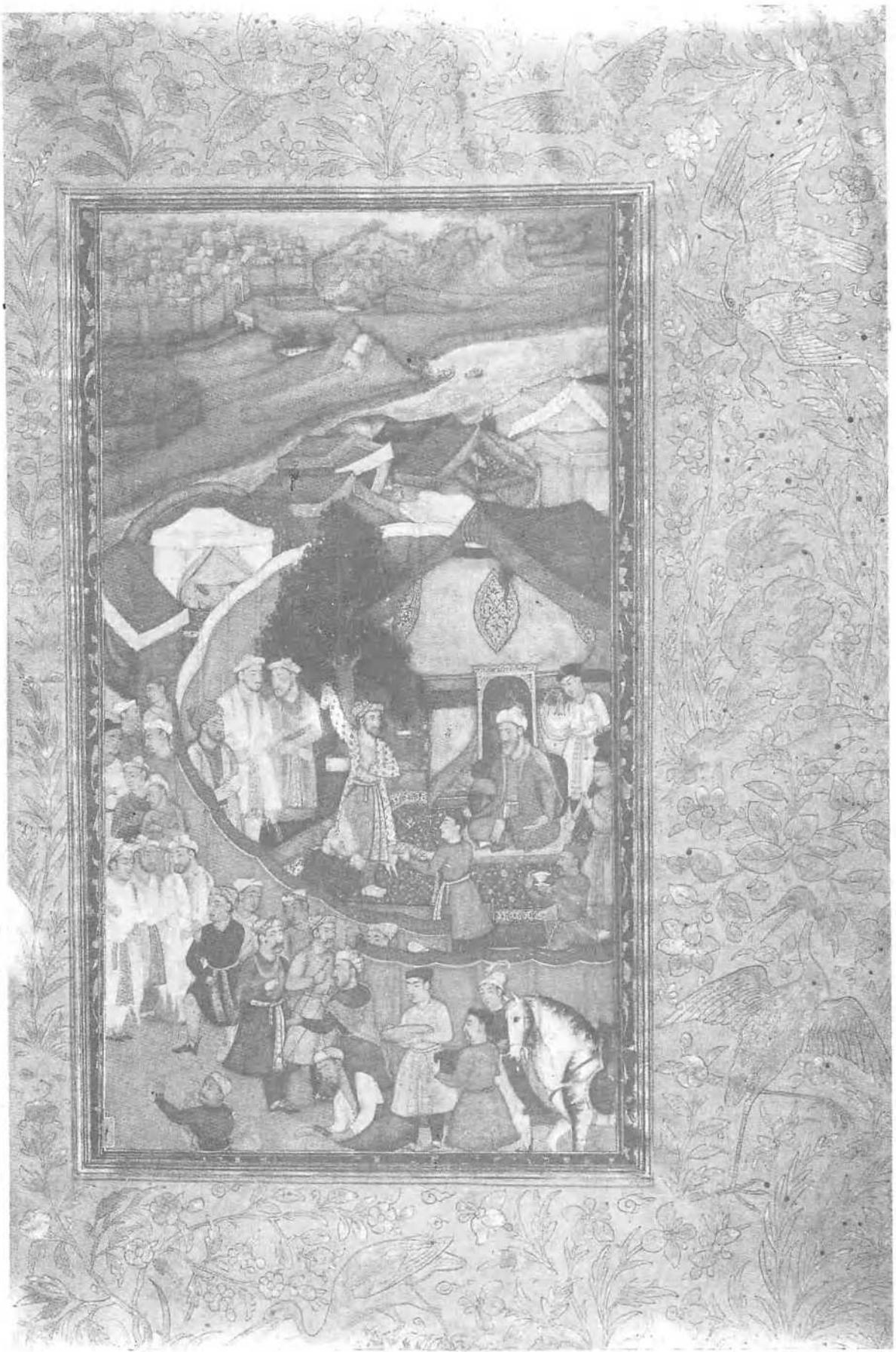
وتتجلّى فى هذه المنمنمة حرية أوسع فى استخدام المساحات ، كما أن العمارة مصوَّرة بأسلوب يكاد يكون ثلاثى الأبعاد بدلا من التصميمات المسطّحة ، وكذا نجد تصوير الكائنات الحيّة مثل رعاة البقر والشجر قد صار تجسيما بأسلوب يوحى بالإحساس بالكتلة ضمن الفراغ المتاح لها فى المنمنمة . كذلك يتناقص حجم الشخوص والعمائر فى الخلفية عنه فى الأمامية . ولعل هذه الظاهرة وكذا ظاهرة التجسيم جاءتا من أثر التقنيات الأوربية ، فكثيرٌ من التحف الأوربية وجدت طريقها إلى الإمبراطورية المغولية . وثمة نص من عهد همايون يصف النسجيات المرسَّمة الأوربية المعلَّقة على جدران القصر الامبراطورى ، كما أن أكبر قد جاءته نسخة مصوّرة من الإنجيل من بعثة التبشير اليسوعية التى نزلت أجرا عام ١٥٨٠ .

ونلمس هذا الاتجاه أكثر وضوحا فى مخطوطة « أكبر نامه » الثانية (١٦٠٤) على نحو ما نرى فى منمنمة داود يتلقى رداء الشرف من منعم خان (لوحة ٥٦) . فنظرة واحدة للمضاهاة بين صور مخطوطة « حمزة نامه » وصور مخطوطة « أكبر نامه » تكشف كيف انتقل المصورون المغول من أشكال الشخوص النمطية المتوارثة عن التقاليد الإسلامية والهندية إلى رسم الشخوص بذواتها فإذا هى تمثل الشخص نفسه . وبينما كان يقوم على تصميم أية منمنمة من مخطوطات عام ١٥٨٠ فنان واحد يتولى تنفيذها بعده فنان مساعد أصبحنا مع عام ١٥٩٠ نرى أن الأمر يوكل إلى فنان واحد ليجىء أشدّ إتقانا ، وهو ما كان يؤثره الامبراطور .

ونرى لأبى الفضل كلمة يشكر بها الامبراطور أكبر على تهنئته إياه بعد أن رفع إليه المجلّد الأول من مخطوطة « أكبر نامه » فى عام ١٥٩٦فيقول : « كم غرقتُ خجلا فى عرقى بتهنئة الإمبراطور إياى » . ولقد كان المجلد الأول الذى أهداه أبو الفضل إلى أكبر يضم تاريخ ثلاثين عاما من عهد الإمبراطور ، كما يضم نبذا قصيرة عن حياة أسلافه . وكان أبو الفضل يعتزم أن يُتمّها مجلدات أربع إذ كان فى تقديره أن الإمبراطور سوف يمتد به العمر إلى مائة وعشرين سنة ، ثم يتوّج هذا بمجلد خامس يضم مجريات الحكم وأعمال الإمبراطور ، غير أنه لم يوفّق إلا فى إتمام مجلّد ثالث اختار له عنوانا هو « حوليّات الامبراطور » . على أنه لم يبق لنا من هذا العمل إلاّ مخطوطتان مصورتان غير تامتين حفظهما لنا الزمن ، إحداهما بمتحف فكتوريا وألبرت والأخرى بمكتبة حكومة الهند بلندن .

وكان المصوّرون فى عهد أكبر عدّة ، منهم ميرسيد على التبريزى وخواجه عبد الصمد الملقّب باسم « شيرين قلم » أى القلم العذب وداسْوَنْت الذى وهب حياته كلها للفن ، وباسوان الذى اختص بتصوير الخلفيات ورسم قسمات الوجوه وتوزيع الألوان وتصوير البورتريهات . وثمة غيرهم مثل كيشوف ولال وموكوند ومسكين وفروخ ومادهوك وجاجان وماهيش وخيمكاران وتارا وسانلا وهاريباس رام .

لوحة ٥٤ الرامايانه . رامه ولاكشمانه يقضيان على الشيطانة طاراقا (١٥٨٧ - ١٥٩٨) . تصوير مشفق .

لوحة ٥٥ مخطوطة رزم نامه . مدينة دڤاراكا الذهبية التى أمر الإله كريشنه بتشييدها بدلا من مدينة ماتورا

لوحة ٥٦ مخطوطة أكبر نامه الثانية ١٦٩٤ .
داود يتلقى رداء الشرف من منعم خان .

ويكفى ماعدّده أبو الفضل من أسماء الفنانين المقيمين فى بلاط أكبر وسرده عنهم فى كتابه « عين الأخبار » دليلا على مدى الاهتمام الذى يحيط به الامبراطور فنانيه . ويعكس هذا كله بغير شك مدى تقدير أكبر لهؤلاء المصورين الأفذاذ ولإبداعاتهم . وقد روى أبو الفضل أن أعمالهم كانت تخضع لفحص أسبوعى ، وأن الإمبراطور كان يُجزل العطاء والهدايا أسبوعيا على قدر امتياز العمل . ومن المؤسف أن تقليد إثبات التوقيعات على الصور لم ينتشر إلا قبيل انحطاط فن التصوير الإسلامى ، وإلا لكانت لدينا اليوم حصيلة وفيرة فى هذا المجال . كما يقرر أبو الفضل أن مصوّرى الإمبراطور أكبر كانوا يحصلون على مرتبات شهرية ، وأن العلاقة الوثيقة بين الفنان كمصوّر أو كحرفىّ أو كموظف برئيسه ظلت سائدة فى الهند . ومن المؤكد أنه بغير هذا التأييد وتلك المعونة لم يكن ليتيسّر للفنان أن يُبدع مثل هذه الأعمال الرفيعة المستوى ، ولتعذّر عليه أن يهب من وقته وجهده ونفسه ما يصل به الى الإجادة والإبداع ، فمثل هذه الروائع يستحيل أن تخرج إلى النور والفنان فى عجلة من أمره وحين ينشغل عنها بتدبير أمور معاشه اليومية .

كان جزء من النجاح الذى حققه أكبر بانياً من بُناة الامبراطورية يرجع الى تسامحه الدينى غير المعهود ، فقد كان متفتح الذهن لا اعتراض له على أية عقيدة دينية أخرى . ولهذا أثره الكبير فى أسلوب تصوير المخطوطات المغولية خلال عهده ، فلقد حفزت أكبر طبيعته التوفيقية الى أن يستعين بفنانين من مختلف الأديان يُشرف عليهم أساتذة وفدوا الى الهند من فارس . كذلك ضم بلاطه عددا من اليسوعيين البرتغاليين الذين جهدوا جهدهم فى أن يضمّوا الامبراطور وحاشيته الى المسيحية ولكنهم لم يفلحوا ، وكان غرض أكبر من ضم هؤلاء اليسوعيين إتاحة فرصة أوسع للمناقشات الدينية التى كانت تدور فى مجلسه . وما لبث أن امتد أثر التصوير الأوربى الى التصوير المغولى ، كما هى الحال فى المناظر الطبيعية التى نراها تملأ الطرف البعيد من المنمنمات المغولية ، يحاكون بها الصور الأوربية ما صُوِّر منها وما طبع على الحجر أو المعدن ، وقد يغالون فينقلون الموضوعات الأوربية المصوّرة كما هى ، كما نرى فى لوحة زيارة العذراء مريم لإليصابات (لوحة ٥٧) . وهكذا بدأت لأول مرة تظهر بعض عناصر التصوير الأوربية مثل اتباع قواعد المنظور وتقنه الإشراق والعتمة[١١] ، ومن ثم كان التحوّل الذى امتزجت فيه الخطوط والألوان الفارسية بالواقعية الأوربية والأساليب الهندية المحلية ، وغدا التصوير المغولى فى صدر القرن السابع عشر فرعا قائما بذاته من فروع التصوير الإسلامى .

---

(١١) Chiaroscuro أو الظل والنور أو الفاتح والداكن هو تدرّج أطياف الضوء والظل فى التصوير من حيث إبراز الأشياء والإبانة عن مواضعها وصلتها بعضها ببعض فى مكان بذاته ، فيظهر التدرّج فى درجات النور والظل المتفاوتة زيادة أو نقصا ، سواداً أو بياضاً ، وقد يستغله الفنان للإيحاء بمسحة وجدانية من حيث الدرجة الضوئية . والمعروف أن التدرّجات الضوئية تعين على « تجسيم » الأشكال ، ومن هنا كانت إضافة لا غنى عنها لتجسيم الشكل الذى كان يكتفى فى تصويره بالخط المحوّط الخارجى [م . م . م . ث] .

لوحة ٥٧ تصوير مغولي . زيارة العذراء مريم لابنة
عمّها إليصابات أم يوحنا المعمدان . متحف ريتبرج بزيورخ .

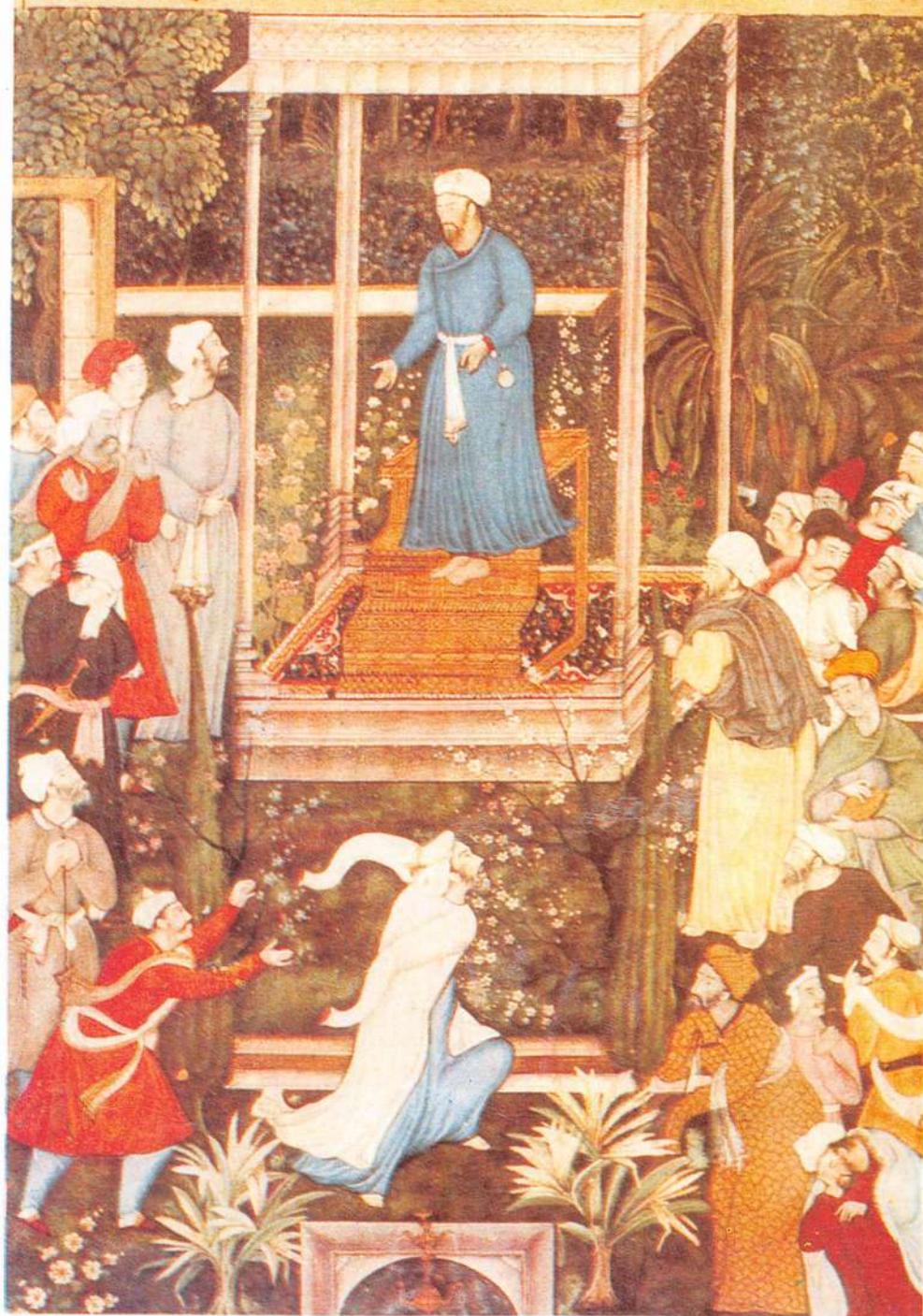
وكان جُلّ ما يُصوَّر لتجميل المخطوطات ، ومن بين هذه المخطوطات مخطوط خُصّ بالفلك هو « كتاب الساعات » (١٥٨٣) ، علما بأن المخطوطات المغولية المؤرَّخة قبل عام ١٦٠٠ كانت من الندرة بمكان . وتُنسب هذه المخطوطة الى واحد من رعاة الفن فى حاجى پور وكان مقرَّبا الى الامبراطور أكبر ، وهى تمثل الأسلوب المغولى فى قمة نضجه ، كما تدلّ على أن مثل هذه المخطوطات كان فى الإمكان إنجازها خارج نطاق البلاط الامبراطورى . وإلى جوار هذه المخطوطة ثمة مخطوطات أخرى من عهد أكبر تدلّ على تنوع الموضوعات التى ظفرت بالتصوير ؛ فنرى مثلا أن نسخة مخطوطة « توتى نامه » أو قصص ببغاء المحفوظة بمكتبة تشستر بيتى بدبلن تضمّ مغامرات رومانسية تجرى على لسان ببغاء ، وهى مترجمة عن الفارسية التى كانت هى الأخرى مترجمة عن أصل هندى ، فنشهد فى إحدى الصور (لوحة ٥٨) رجلا يرتدى ثوبا برتقاليا مشغولا بالحديث مع فتاة تجلس فى غرفة ضيقة من وراء باب قد فتح أحد مصراعيه ، وفى اليسار فتاتان إحداهما تحمل زجاجة ذهبية والأخرى تحمل طبقا مليئا بالرمّان . وقد توزّعت بعض صور هذه المخطوطة فى أنحاء شتى من العالم ، وهو ما جرى لكثير من المخطوطات المغولية لما لصورها من جاذبية أغرت المعجبين باقتطاعها . وثمة نسخة أخرى من هذه المخطوطة يحتفظ بمعظم منمنماتها التى تبلغ مائتين وخمس عشرة متحف كليڤلاند للفنون ، يرتبط أسلوبها بالأسلوبين الراچپوتى والإسلامى المبكر فى راچستان والدُّكن ووسط الهند .

وثمة مخطوطة لها شأنها تمت فى أواخر عهد أكبر تصور قصة من قصص جولستان للشاعر الفارسى سعدى الذى عُرف شعره بالجزالة واشتهرت قصصه بالانطباعات الأخلاقية ، وكانت اللغة الفارسية مصدر متعة أدبية كبيرة فى بلاط أكبر باعتبارها لغة الحضارة الأم . فبينما كان الشاعر سعدي يخطب ذات يوم بالمسجد الأموى بدمشق وسط جمهور غير عابىء بما يقول ، إذا رجلٌ يمرّ بالمسجد ، وحين سمع تفسيره لآية من آيات القرآن الكريم انتفض منجذبا ، وما لبث جمهور المصلين أن هتفوا معجبين . ويمضى سعدى قائلا« إن الذين كانوا خارج المسجد ولم يسمعوا حديثه ولكنهم كانوا على علم هم أقرب الى الله من هؤلاء الذين كانوا داخل المسجد وأعجبوا بحديثه عن جهل » (لوحة ٥٩) . وهذا المشهد المصوَّر من عمل الفنان مسكين الذى تميز بتقنية خاصة وبقدرته الفائقة على التفرقة فى صوره بين الصِّفات الخلقية .

وثمة صورة من عام ١٦٠٢ لاستشهاد الصوفى حسين بن منصور الحلّاج فى عام ٩٢٢ ببغداد تُعزى الى مير عبد الله صاحب « القلم المِسْكَ » يحتفظ بها الوُلترز جاليرى بواشنطن (لوحة ٦٠) . ومما يدلّ على أنه كان مصوّرا ماهرا تعبيره الوافى عن مأساة الحلاج ففيه إرهاف حسّى بالغ من حيث تعبيره عن قسمات الوجوه وتأثُّرها بالحدث من حولها ، فإذا هو يبلغ القمة فى تصوير الشهيد . وكذا مما يدل على نبوغه تصويره لمريد من مريدى الحلّاج وهو يمزّق ثوبه الأزرق حزنا وأسى على مقتل مولاه ، ثم تلك الصورة التى تمثل مريدا آخر رافعا يديه مولولا صارخا ، ثم تصويره لمريد ثالث ينبطح على الأرض جزعا وحزنا بينما يحاول رفيق له أن يخفّف عنه . وعلى حين نرى سمات الأسى بادية على وجوه أتباع الحلّاج نرى سمات العنف والقسوة على وجوه الجلّادين . والمنمنمة فى تلوينها تفيض ثراء ، وتكاد تختفى فيها مراعاة قواعد المنظور إلا فى القليل ، وهو ما يتبيّن فى صور الأشخاص الواقفين بالقرب من مدينة بغداد فهم أقل حجما من أولئك الذين نراهم فى أمامية الصورة . ونرى المعمار الهندى قد طغى شيئا على المنمنمة ، فإذا نحن نرى صورة بغداد العربية على

لوحة ٥٨ مخطوطة توتى نامه . مشهد غرامى (١٥٨٠) .

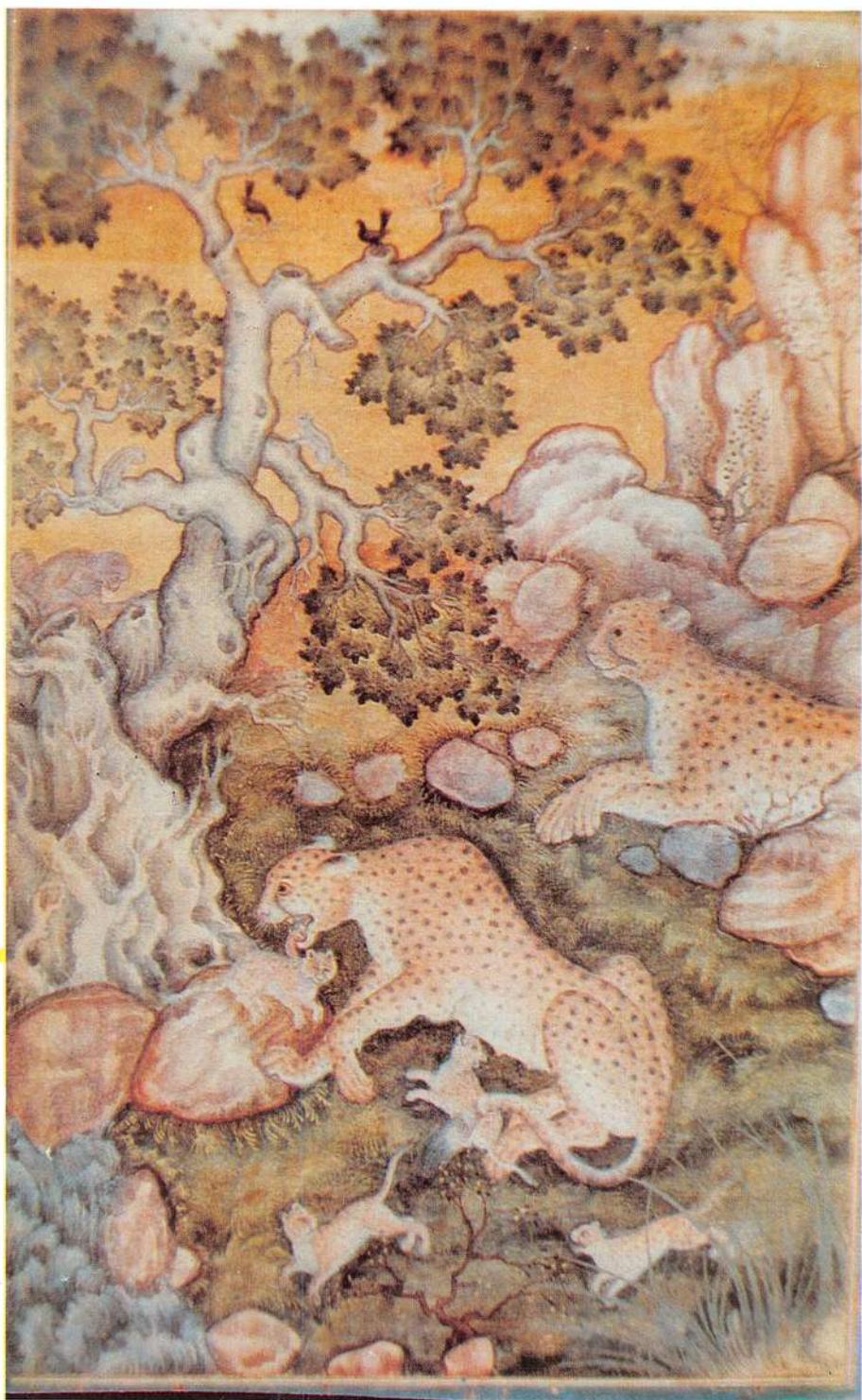
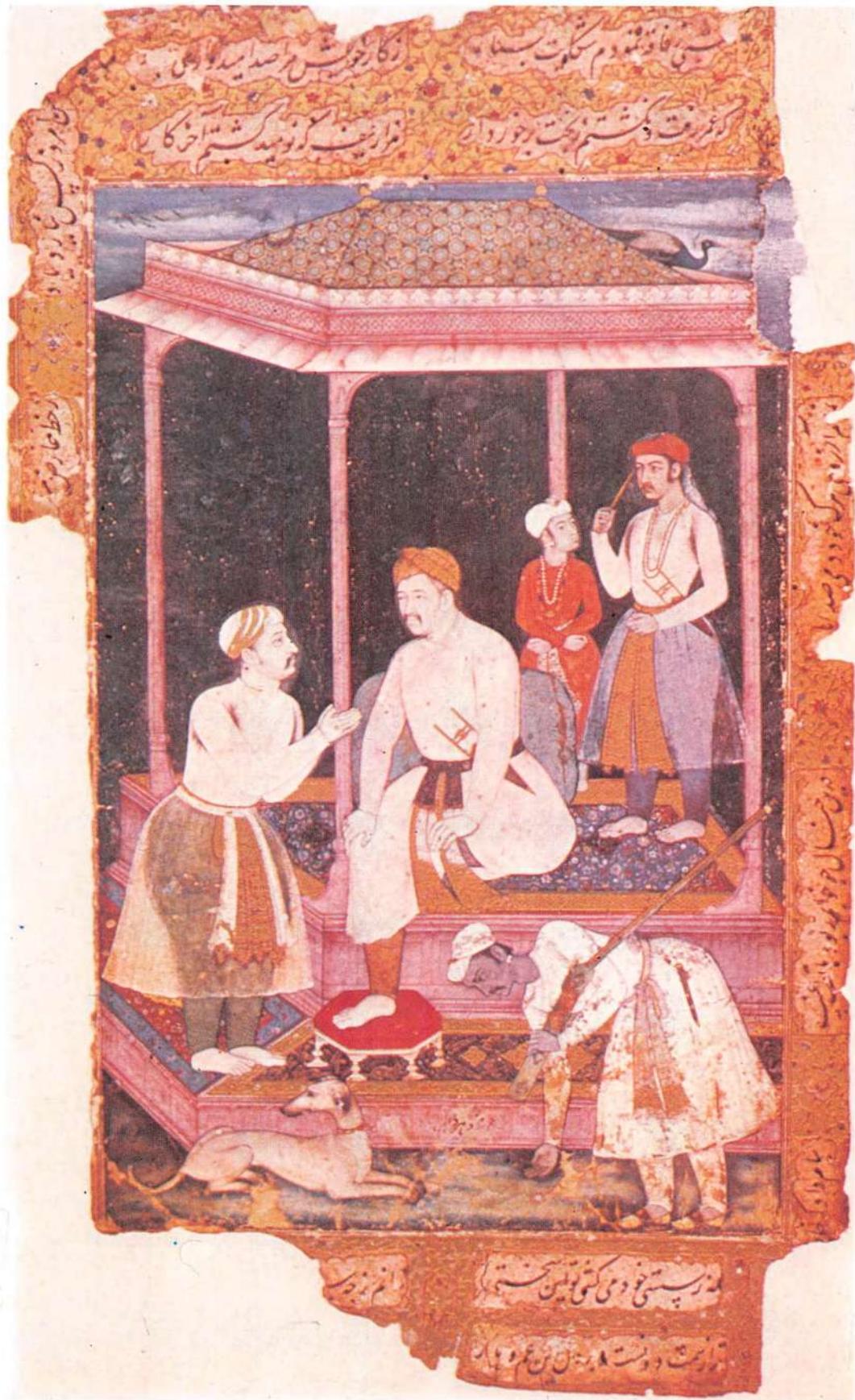
لوحة **٥٩** مخطوطة
جولستان للشاعر
سعدى .
الشاعر يخطب بالمسجد
الأموى بدمشق .
تصوير مسكين .

◄

لوحة ٦٠ تصوير مغولى . استشهاد الصوفى حسين بن منصور الحلاج . تصوير مير عبد الله صاحب القلم المسك (١٦٠٢) وُلترز جاليرى بواشنطن .

النمط الهندى . وعلى الرغم من تلك الزحمة المتمثلة فى المنمنمة فثمة رهبة تسود المشهد ، ولعل هذا يُعزى الى تلك المأساة التى وقعت للحلّاج ، ومما يخفّف من تلك الرهبة المشهد الطبيعى فى الصورة .

وليست كل صور عهد أكبر صوراً لتجميل المخطوطات وحدها ، بل كان هناك العديد من الصور القائمة بذاتها يُحتفظ بها فى « مضمّات » ، كما كان بعضها دراسات فنية سواء للنبات أو الحيوان أو الإنسان . كذلك عُنى أكبر عناية شديدة بپورتريهات رجال البلاط وغيرهم ممن كان يأنس إليهم ، وكان حريصا على ضرورة المحاكاة الدقيقة . ومن هذه البورتريهات كوّن مضمًّا ضخما للصوّر ضمن به لمن توفّاهم الله حياة جديدة واكتسب من لايزال على قيد الحياة خلود الذكر . وهكذا أمر فنانيه أن يُعنوا بالحقيقة لا بالرمز فى تصوير بورتريهاتهم ، وكانت قبلُ تميل الى الرمز ، وبهذا غدت البورتريهات فى عهد أكبر تخالف كثيرا المناهج الإسلامية والهندية .

ومن نماذج الدراسات الفنية للطبيعة صورة الفهود الصّيادة (لوحة ٦١) التى تمثل نموذجا مبكرا للفن المستقل بذاته ، صُوِّرت على نسج قطنى ، وهى لا تصوّر حادثا بعينه ولا تخدم نصا من النصوص بل هى تسجيل لجماعة من الفهود الصّيادة المعروفة باسم « تشيتا » ، وكانت لها أهمية خاصة بين مغول الهند لقدرتها الفائقة على الصيد . وهذه الصورة لجماعة الفهود بالغابة لم تجىء إلا عن دراسات أملتها على الفنان رحلات الصيد التى شارك فيها ، الأمر الذى أعانه على تقديم هذه الصورة . وكان منظر الفهود الصيادة فى سهول الهند وجبالها أمرا مألوفا خلال القرن السادس عشر ، غير أن هذا الحيوان مالبث أن انقرض وكان آخر ما شوهد فى عام ١٩٤٨ .

ولقد أظلّت أيام أكبر الأخيرة سحابة كثيفة حين تمرّد عليه ابنه سليم الذى لم يُرزق الصبر الى أن يؤول إليه الحكم . فبعد عام ١٦٠٠ ادّعى أنه الملك وسار على رأس جيش جرار من مدينة الله آباد حيث كان حاكما لها نحو العاصمة ، الأمر الذى فزع له أكبر فدعا إليه صديقه أبا الفضل من الدّكن ليسانده ، ولم يلتق الجيشان بعد أن توعّد أبو الفضل ابن الامبراطور فرجع عن محاولته ولكنه أضمر لأبى الفضل الضغينة ، فإذا هو يوقع به فى كمين دبّره أحد حلفائه عام ١٦٠٢ ذُبح فيه أبو الفضل وأرسل رأسه الى سليم . ومع ذلك كله غفر أكبر لابنه تمرّده وجريمته الشنعاء ، ومالبث أكبر أن مرض فى سبتمبر ١٦٠٥ بعد أن فرغ الفنان مانوهار من رسم بورتريهه (لوحة ٦٢) ، فلقى ربّه بعد شهر واحد من المرض . ونرى من ورائه حفيده الغلام الأميرخورام [شاه چهان فيما بعد] يتحدث الى أخيه السكير الأمير خسرو ، وبين يدى أكبر طبيبه الخاص المشرف على علاجه ، وثمة صياد يحاول سدى أن يجذب إليه انتباه أحد كلاب الصيد .

لوحة ٦١ تصوير مغولى . عائلة من الفهود الصيّادة بالغابة . (١٦٠٤) متحف سنسناتى للفنون

لوحة ٦٢ بورتريه أكبر بعد أن تقدم به السِّن . تصوير مانوهار

٦- نور الدّين محمّد جهانجير

(١٦٠٥ - ١٦٢٧)

ما إن اعتلى الأمير سليم العرش حتى أضفى على نفسه لقب « چهانجير » أى « مالك العالم » . وعلى الرغم من أن مذكراته توحى بأنه كان حاكما مستبدًا لا يثبت على رأى ، إلا أننا نراه مرّة رحيما بالحيوان كما هو رحيم بالإنسان ومرة نراه غير رحيم ، وكذا نراه عاطفيا مرة وغير عاطفى مرة أخرى . ومن رحمته أنه حين رأى أفياله ترعد فرائصها من برودة الماء فى الشتاء أمر بتدفئة المياه لاستحمامها . وكان متذوّقا للجمال توّاقا الى المعرفة ، ونراه قد شيد مبنى بديعا تخليدا لذكرى ظبيه الأثير . وكان إذا ما أعجب بألبان إحدى النوق أخذ يبحث عن أى طعام تأكل ، وإذا هو يأمر بأن يكون هذا الطعام هو طعام كل قطعانه . وكم كان رجال بلاطه حريصين على أن يُدْخلوا السرور إلى نفسه ، فيجمعون له من الأخبار ما هو عجيب ، ويُتْحفونه من الهدايا ما هو غير مألوف ، ويجلبون إليه ما هو غريب من حيوان البلاد النائية مثل حيوان الزبرا الذى خيّل إليه فى مبدإ الأمر أن الخطوط التى تعلو ظهر هذا الحمار ليست من فعل الطبيعة وإنما هى من صُنع صانع ، وما لبث بعد أن رآه أن ضمّه إلى حديقة حيوانه . وثمة فنان من فنانى هذا العصر يسمى الأستاذ منصور رسم هذا الحمار فى أبدع صورة (لوحة ٣٢) ومن أجل هذا خلع عليه چهانچير لقب « نادر عصره » كما خلع على غيره لقب نادر الزمان . ويروى الامبراطور فى مذكراته أنه ليس ثمة ثالث لهذا الفنان ومصوّر آخر يسمى أبا الحسن ، ولم يبالغ الامبراطور فى هذا اللقب الذى خلعه على منصور لأنه كان فريدا فى رسمه . وعلى حين كان منصور رساما فحسب يرسم ما يُعهد إليه رسمه كان أبو الحسن مصوّرا يجيد التصوير . ومن إعجاب الامبراطور بالفنان منصور أوعز إليه أن يرسم الطائر المائى الفريد المسمّى بالسَّاج ، وجاء فى مذكرات چهانجير أنه رسم ما يربى على مائه رسم لأزهار تنبت فى كشمير . أما الحواشى التى تحيط برسم حمار الوحش التى تتكوّن من التوريقات المتشابكة الحلزونية للأزهار والكروم فلم تكن من رسم منصور بل أضيفت الى الرسم قبل أن يضمه مضمّ ملكى للصور .

ومع ولع جهانجير بالفنون فقد كان معنيًا بما يفيد شعبه ، لذا عاش هذا الشعب فى رخاء واسع وأمن دائم لا حروب فيه . وكانت أيامه تتسع لا ستقبال زائريه والقضاء فى حوائج الناس ، حتى إنه لكى يُيسِّر على طالبى الحاجات مشقّة السعى إليه جعل على باب قصره جرسا يتدلّى منه حبل يشدّه صاحب الحاجة فيكون هذا إيذانا له بالدخول .

وعلى الرغم من تعدّد حريم البلاط فقد كان ولعاً بزوجته « نور جهان » التى كانت إبنة لرجل فارسى من بلاطه اسمها أولا مِهْرُونيسا ، يدلنا على ذلك تلك الألقاب التى خلعها عليها ، مثل « نور محل » أى نور القصر فى مبدإ الأمر ثم « نور جهان » أى « نور العالم » . وكان فيها طموح ، فإذا هى تخلع على أبيها لقب « اعتماد الدولة » وتضمّ أخاها إلى البلاط ، فأصبحت بهما ذات سلطة كبيرة فى الدولة ، ثم زوّجت ابنها من الأمير « خورام » « جها نجير » من بنت أخيها أرجمند . وهى على هذا كانت مولّهة بالفنون فإذا هى تسرف فى ضريح أبيها فتجعله على درجة من الفخامة عظمى ، كما كانت ذات خبرة واسعة بالعطور والأزياء ، جوادة كريمة حاذقة فى الرماية . وكانت الى هذا كله تميل الى تدبير المكائد والمؤامرات وتجيد هذه الهواية إجادة كاملة ، ولعل ما دفعها إلى ذلك أنها وجدت من حولها أكثر من وارث للعرش غير ابنها ، ومن هنا تعدّدت مؤامراتها التى لا تتسع لها إلا مجلدات كبيرة . ومع هذا لم تنس أن تكون وفيّة لزوجها الوفاء كله ، حريصة على أن تفرّج عنه وتراه بين يديها سعيدا ما كلّفها ذلك ، فلقد كانت تعرف فى زوجها رغبته فى أن يحاط بالحريم فكانت تختار له أجمل النساء مع احتياطها لئلا يكون وراء هذا الاختيار ما يهدّد مكانتها : ولقد لعبت نورجهان دورا فى تطوّرفن التصوير المغولى بإشاعتها إحساسا جديدا بالرقة تجلّى فى الثياب البيضاء الرهيفة الشفافة للرجال والنساء على السواء ، كما تجلّى فى الرخام الأبيض المكفّت فى تصوير العمائر ، وفى فيض الألوان المخفّفة ، حتى باتت حقبة حكم جها نجير تعدّ العصر الذهبى للتصوير المغولى .

وكانت مدرسة جها نجير للتصوير تعنى أول ما تُعنى بالأحداث التى تجرى فى البلاط الامبراطورى ، وإذا مع مرّ الزمن يختفى الأثر الفارسى شيئا فشيئا ، وتعمّ النزعة الواقعية والالتزام بتصوير مشاهد الطبيعة مع مراعاة الدقة التامة ، كما اتسم هذا العهد بتغيير ملحوظ فى الدرجات اللونية للمنمنمات ، هذا الى التوسّع شيئا فى استخدام تقنة « الإشراق والعتمة » . وليس ثمة ما يفصح عن مجريات الأمور فى عهد جهانجير إلاّ مادوّنه فى مذكراته ثم ما نستشفّه من مجموعات الصور التى أنجزت فى عهده .

كان جهانجير بلاريب عاشقا للفن يُؤثر الكيف على الكم على الضدّ من أبيه الذى ملأ المرسم الملكى بكثرة من الفنانين ، فما إن اعتلى جهانجير العرش حتى تخلّص من جملة منهم . وقد خالف فنانو جهانجير النهج الذى انتهجه مرسم أبيه « أكبر » من الالتزام فى تصاويرهم بالقوة دون الرهافة ، فإذا الابن يترسّم خطى أخرى فيؤثر الرهافة على القوة باستخدام ألوان وادعة وإيقاعات أقل عنفا وتصميمات أكثر تنغيما ، هذا الى أن تصوير البشر والحيوان أخذ فى عهده طابعا أشد عمقا وأكثر جهدا . فعلى حين أطلق أكبر العنان لمصوّريه يصورورن ما تقع عليه أعينهم ولا سيما الطير والحيوان (لوحة ٣١ ، ٣٢) والپورتريهات عن موضوعية واقعية ، إذا هم فى عهد الابن يلبوّن نزواته وطيشه . من هذا أنه حين أراد أن يصور « عنايت خان » أحد رجال حاشيته فى فراش الموت وهو فى النزع الأخير لإدمانه الأفيون أمر بأن يُحمل إليه هذا الأخير من بيته وهو يحتضر ليكون بين أيدى المصوّرين ، وقد مات هذا الرجل بعد يوم واحد من تصويره (لوحة ٦٣) . وعلى حين كان أكبر يميل الى التقريب

بين الديانات بعضها وبعض فيأمر بتصوير آلهة الهنود كما يأمر بتصوير غيرها ، لم يأخذ جها نجير برأى في هذا الموضوع .

وكان الأستاذ منصور أعظم رسّامى الزهور والحيوان والطير ، وإذ كان جهانجير مغرماً بصيد الباز رسم له هذا الفنان صورة الباز المحفوظة بمتحف أمير ويلز ببومباى (لوحة ٦٤) ١٦١٠ جمع فيها بين رشاقة هذا الطائر وألوان ريشه البديع وبين عينه الحادة وما عُرف به من أنه طير جارح . وكان منصور أيضاً من بين مصوِّرين ثمانية وأربعين شاركوا فى تصوير مخطوطة « بابُر نامه » .

وكان التشابك بين الحيوان موضوعاً محبّباً لمصوِّرى الهند من قديم الزمن ، ومن هذا تلك اللوحة المعروفة على جدران كهوف أجانتا التى تمثل العراك بين الثيران . ولقد كان من أحبّ الرياضات عند ملوك الهند ما يُقام من صراع بين الفيلة بعضها وبعض ، وكذا بين الأسود وبين الإبل وبين الكباش وبين الديكة . والجَمل وإن بدا وادعاً مسترخياً غير أنه حين يثور من أعنف الحيوانات عراكاً ، ولذا كان أخشى ما يخشاه الناس منه قضماته الوحشية . ونجد التصوير المغولى والراجستانى مليئاً بصور العراك بين الإبل بعضها وبعض ، ومن أبدع ما صُوِّر من هذه المعارك بين الإبل صورة يحتفظ بها متحف أمير ويلز ببومباى ١٦١٠ جاءت على غاية من الدقة ، هذا إلى إبداع المصوِّر فى إبراز الحركة فى عنفوانها (لوحة ٦٥) . وفى خلفية الصورة سُحب جاءت على نهج التصوير الصينى الذى عنه نقل الفرس ، وفى أماميتها ثمة أعشاب تتمايل مع الريح على نمط الأسلوب الفارسى .وتعزى هذه المنمنمة الى المصوِّر هونهار فى عهد جهانجير .

وثمة منمنمة من العهد الأول لجهانجير نراه فيها وقد خرج لصيد الأسود ممتطيا فيلا (لوحة ٦٦) ، ومن أمامه نرى أسدا يبطش بتابع للامبراطور مما حرّك الأخير ليرمى الأسد بحربته ، وإذا الفيل قد لفّ الأسد بخرطومه ، وإذا الأمير پرويز يخفّ على جواده لنجدة الرجل . وفى خلفية الصورة أسد يطارد رجلين وقد أخذا يتسلّقان شجرة طلباً للنجاة . وفى أمامية الصورة رجال أخذ أحدهم ينتزع بطة من براثن الباز . وقد صوّر هذه الصورة الفنان فروخ تشيلا عام ١٦١٠ لتكون بين مضمّ للصور لازينة لإحدى المخطوطات . وأول ما عُرفت هذه المضمّات فى الهند فى عهد الامبراطور أكبر ، ثم أخذت تشيع شيئاً فشيئاً خلال النصف الأول من القرن السابع عشر . وقد أخذ المغول فكرة مضمّات الصور عن الفرس . وعلى حين كانت المنمنمات فى الأصل صوراً توضيحية لنص المخطوطة غدت مع المضمّات لها استقلالها .

ومن منمنمات هذا العهد أيضاً صورة تمثل فى أماميتها عراكاً بين الفيلة (لوحة ٦٧) ومن خلفها من يثير الفيلة بمناخيس لتستمر فى عراكها . وفى خلفية الصورة بحيرة بها زورق يستقله أشخاص ثلاثة ، وفيما وراء الخلفية تبدو على شاطىء البحيرة البعيد قرية وقد بدت السماء مغيمة .

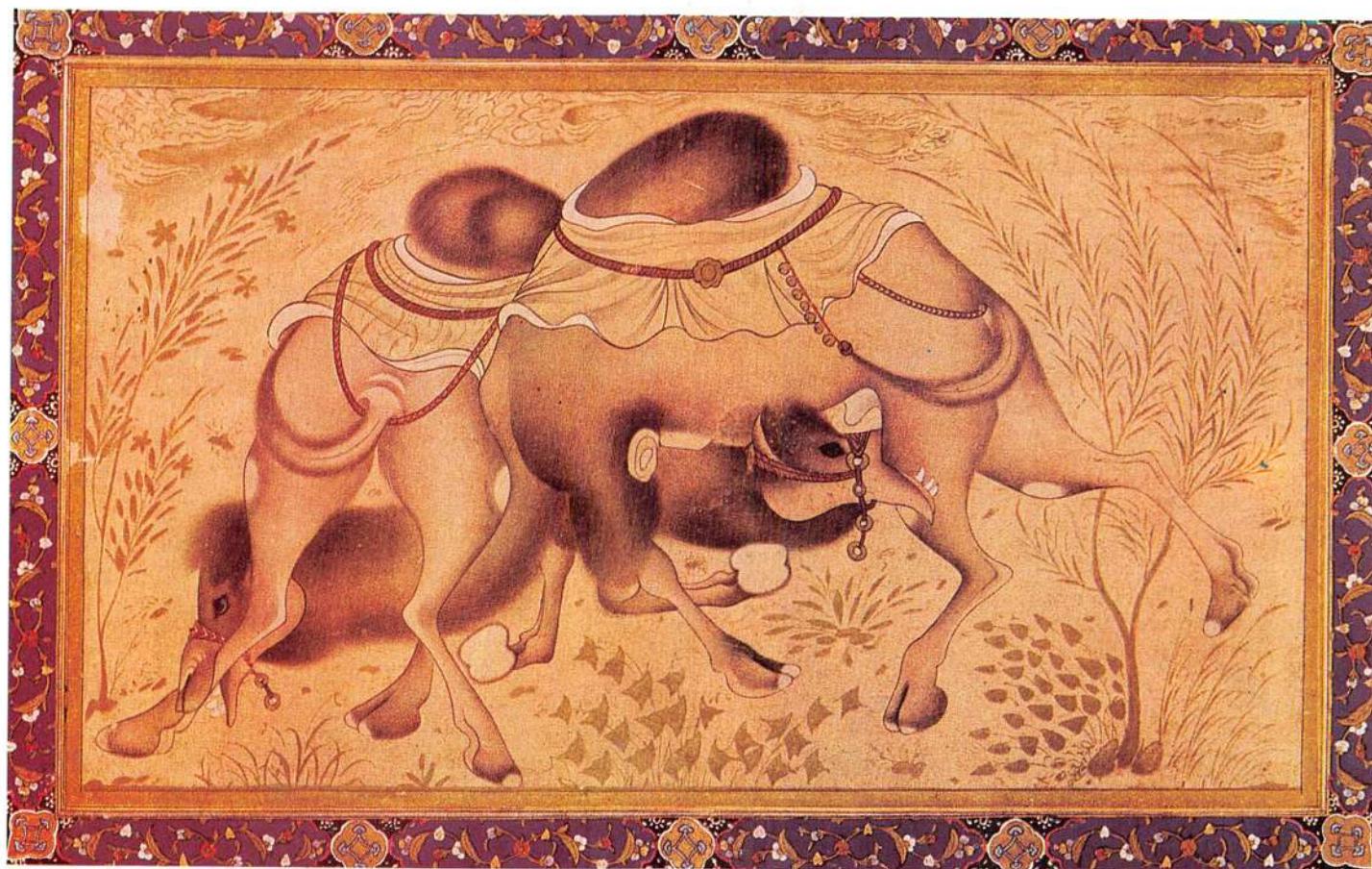
وكم كان يحلو لجهانجير أن يبدو فى صوره كلها يحيط به أبناؤه وحاشيته والسفراء ، وكذا تحيط به رموزه التى تدل على أن سلطته مستمدة من سلطة الله ، كما تدل على زكاء نسبه وجنوحه إلى العدل واستتباب السلام ، فكثيراً ما كان يجعل من هذه الصور لوناً من ألوان الدعاية لنفسه خلقياً واجتماعياً وأدبياً ، على نحو ما نرى فى لوحة (لوحة ٦٨) . وكان ثمة فى حياته ما يثير القلق فى نفسه ، من هذا أعداء له كان لا يقوى عليهم ، فكان يزيح هذا القلق من نفسه بأن يأمر مصوّريه فيصوّرونهم وهم يقدّمون له فروض الولاء والطاعة (لوحة ٤٠) أو وهو يذيق خصومه صنوفاً من العذاب مختلفة .

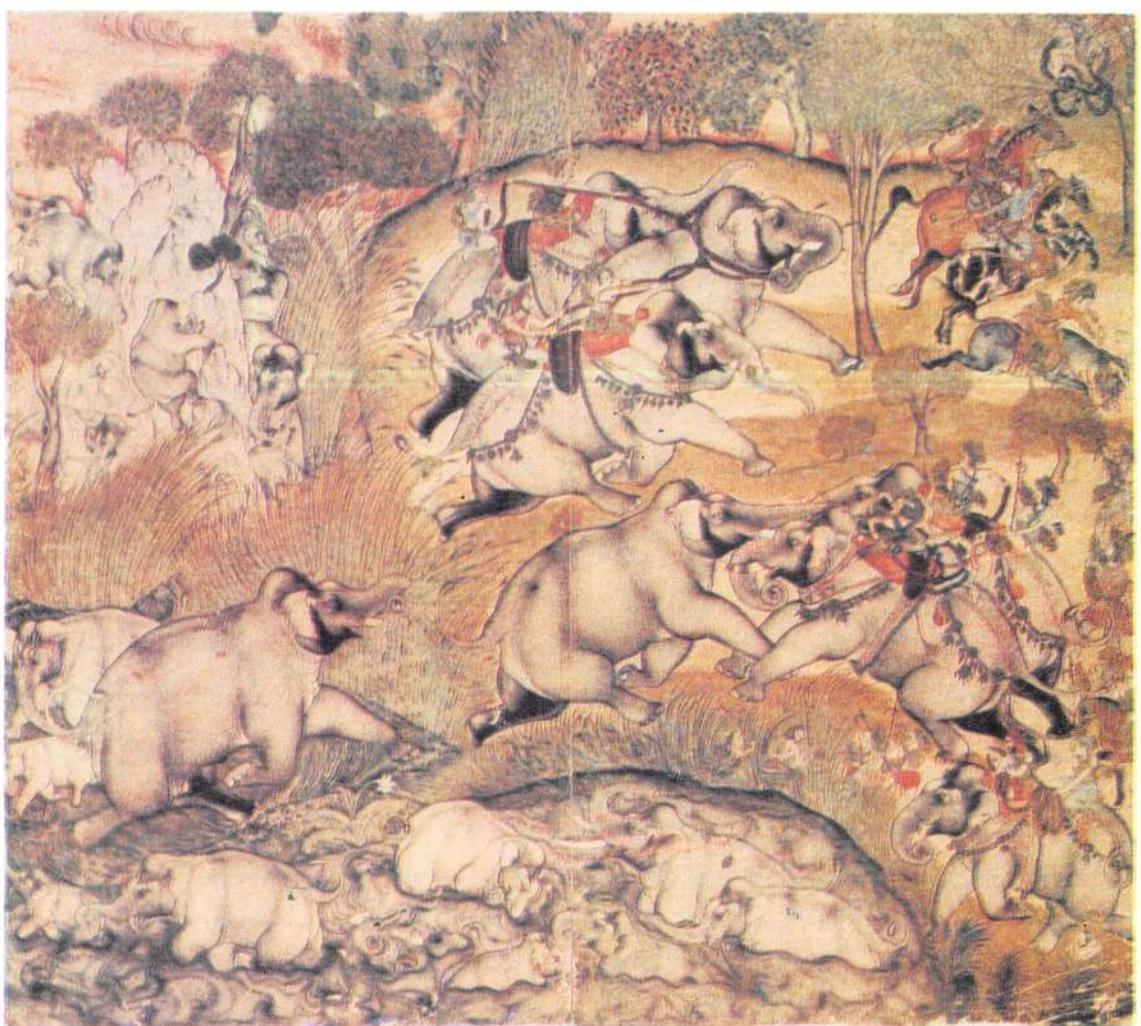
ولقد مهّدت أسباب سياسية واقتصادية لأوربا أن تقع على التصوير المغولى وإذا هو ينال إعجابها . وكان الفنان الهولندى رمبرانت أول من أعجب بهذا الفن ، وإذا هو يقتنى بعض تلك المنمنمات وكذا منمنمات أخرى دِكَنيّة ، ثم أخذ ينقلها بيده ما بين عامى ١٦٥٤ و ١٦٥٦ ، وتحتفظ المتاحف الآن بعشرين منها . ولم يقف رمبرانت عند هذا الحدّ بل اقتبس منها ، فضمَّن بعض عناصرها لوحاته بعد أن مزجها بأسلوبه ، وهو ما فعله فنّانو چهانجير حين ضمّنوا حواشى منمنمات ألبومات الإمبراطور زخارف مأخوذة عن صور الفنان الألمانى ألبرخت دورر ، تلك النزعة التى بلغت الذروة فى عهد شاه چهان ابن الامبراطور چهانجير . وما نسخه رمبرانت ليس غير عجالات أضاف إليها من عنده تقنه الإشراق والعتمة « كياروسكورو » التى أثِرَتْ عنه ، والتى خلت منها الأصول المغولية . غير أنه على هذا بدت مستنسخاته تحمل روح التصاوير المغولية ، فإذا الشخصيات فيها تبدو وكأنها هى فى أصولها (لوحة ٦٩) . وكما أعجب رمبرانت بالتصاوير المغولية كذلك أعجب بها عدد من الفنانين الإنجليز ، ولعوا هم الآخرون بهذا الفن ، وعلى رأسهم المصوّر والناقد الفذ چوشوا رينولدز .

وكان چهانجير يُعنى فى تصوير الپورتريهات التى أمر بإعدادها بمايجرى حوله للناس ، كما رأينا العديد من الپورتريهات للشخصيات التاريخية مَنْ مات قبلُ ومن كان لايزال على قيد الحياة . كذلك كان چهانجير مولَّها بمظاهر الطبيعة الكونية والنباتية والحيوانية ، لذا نرى شطراً كبيراً من منمناته تتناول بالدراسة هذه الكائنات كلها ، ولقد كانت له تجارب كثيرة ــ وغريبة أحيانا ــ ، من ذلك تجربته التى وازن فيها بين مناخين ، مناخ مدينة محمد أباد ومناخ مدينة أحمد أباد أيهما أفضل . وكان كثير التطواف فى أنحاء مملكته للترفيه عن نفسه وتعرّف الأحوال ، كما كان يعيش عيشه مترفة ، تدلنا على هذا منمناته ، ففيها نرى ثيابه مزركشة بخيوط القصب ، كما نرى أوانيه التى يستخدمها من اليشب أو البللور أو الخزف الصينى ، وكانت تحفه التى يستوردها من النفاسة بمكان . كذلك كان من عادته أن تصوّر جدران الغرف التى يعيش فيها على أيدى مصوّريه . وقد شيِّد فى حديقة قصره مبنى خاصا ينتظم معرضا للصور ، تضم جدران الطابق الأول منه پورتريهات لهمايون وأكبر وشاه عباس وكذا لأخواته وأولاده ، وتضم جدران الطابق الثانى پورتريهات للأمراء والحاشية . وعلى حين لم يُعن أكبر عناية كبيرة بپورتريهاته الشخصية كان چهانجير ذا عناية فائقة بپورتريهاته الشخصية ، إذ جدّ حوالى عام ١٦١٥ عنصر جديد فى فن الپورتريه ينتظم عناصر رمزية كتصوير الكرة الأرضية ومن فوقها چهانجير واضعا قدميه عليها رمزا لسلطانه على العالم . ولهذه الكرة مفتاح خاص يملكه الامبراطور ويتدلّى من حزامه (لوحة ٧٠) . ونرى فى (اللوحة ٦٨) چهانجير وقد جلس على الطريقة الأوربية مواجها ابنه الثانى الأمير پرويز بينما وقف الى اليمين شاه چهان سلطان خوارزم مرتديا ثوبا مخططا ، وقد التفّت حول الامبراطور حاشيته . وفى الركن الأيسر من الصورة رجل علت وجهه سمرة شديدة ولم يكن غير كاران سنغ أمير ميوار الذى انضم الى حاشية الامبراطور عام ١٦١٥ بعد أن غلبه على مملكته سلطان خوارزم .

وفى منمنمة أخرى نرى چهانجير قد انفرد بالحديث مع شيخ صوفى مهملا جانبا الملوك مثل سلطان تركيا (لوحه ٣٤) ، كما نرى چيمس الأول ملك إنجلترا وقد وقف جانبا . وصورة الملك چيمس مأخوذة من أصل إنجليزى صوّره الفنان الإنجليزى چون ده كريتز الذى كان المصوّر الخاص للبلاط الإنجليزى ، بعث بها ملك إنجلترا هدية الى چها نجير ، حملها إليه السفير الإنجليزى سير

لوحة ٦٣ عنايت خان أحد رجال حاشية الامبراطور جهانجير
على فراش الموت (١٦١٨) . المكتبة البودلية بأكسفورد .

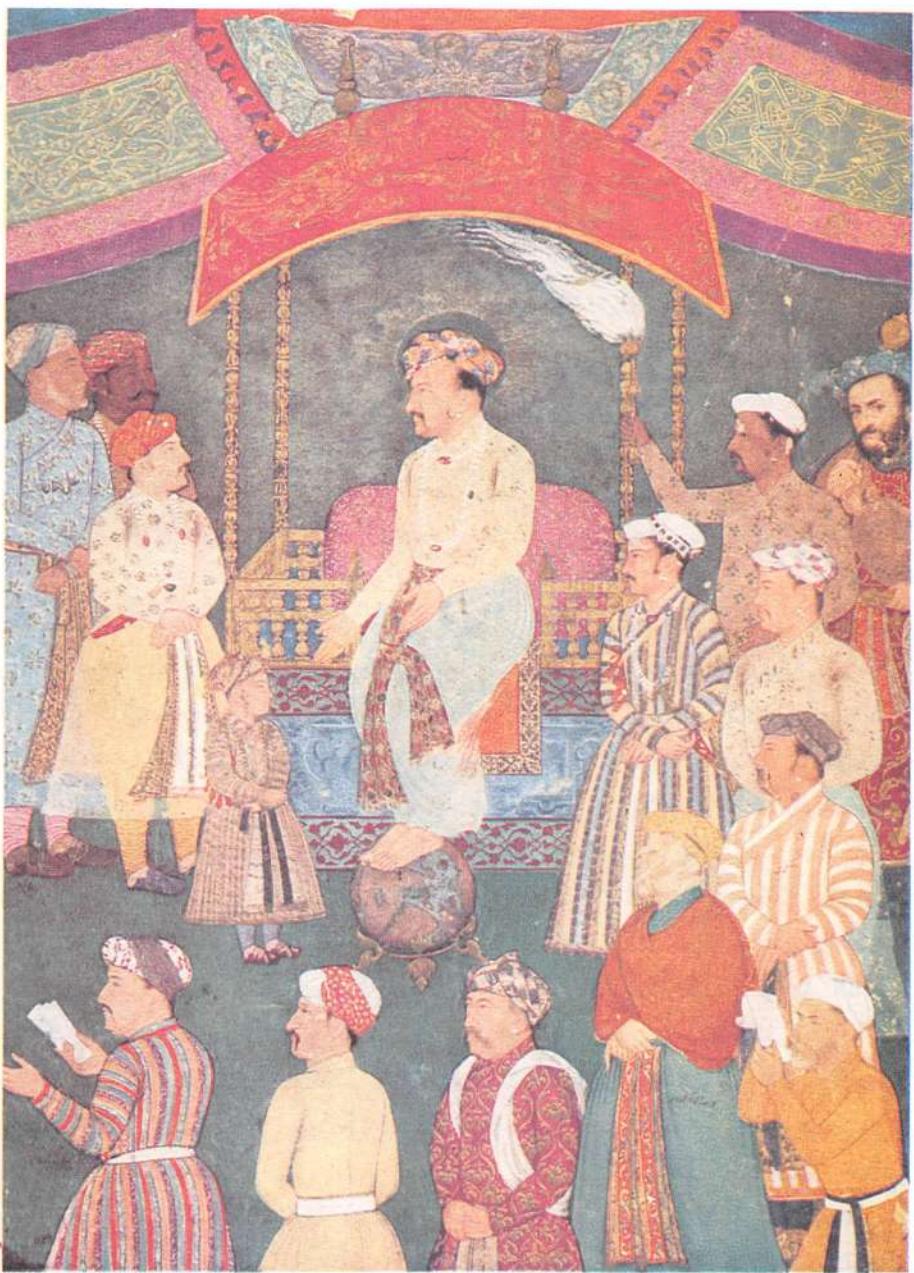
لوحة ٦٤ طائر الباز . تصوير منصور .

لوحة ٦٥ معركة الإبل . تصوير هونار
(مستهل القرن ١٧)
متحف أمير ويلز ببومباى .

لوحة ٦٦ چهانچير وقد خرج لصيد الأسود ممتطيا فيلا (مستهل القرن ١٧) . تصوير فروخ تشيلا .

▲ لوحة ٦٧ معركة الفيلة (١٦٦٠) .

توماس رُو . وكانت مذكرات هذا السفير من أهم المصادر التى كشفت كثيرا عن الحياة فى الهند المغولية ، وكان هذا السفير مفوضا عن شركة الهند الشرقية لعقد الصفقات التجارية . ومن الطريف أن هذه الشركة أهدت الى چهانجير هدايا لا تليق بمقامه أحسّ معها أن هذه الشركة على فقر مدقع ، ويذكر السفير أن چهانجير سأله متعجّبا هل بلغ الفقر بملك إنجلترا ــ تلك الدولة العظمى ــ الى هذا الحدّ الذى يرسل معه مثل هذه الهدايا التافهة . ويمضى رو فى حديثه فيقول إنه خلال خدمته بالهند كان كثيرا ما يلحّ على الحكومة الإنجليزية لإرسال هدايا ذات قيمة الى الامبراطور المغولى ولا سيما اللوحات المصوّرة الشديدة الإتقان . وسرعان ما استجابت الحكومة الإنجليزية الى مطلب السفير فأرسلت ما أشار به ، فإذا چهانجير يعطيه إزاء هذا پورتريهه الشخصى الذى حمله السفير معه الى إنجلترا .

وتفيض المنمنمة بمشاهد الأبّهة الملكية والإيحاءات الرمزية ، ومن هذا وذاك صورة چهانجير وهو جالس على عرشه ومن تحته ساعة زمنية ترتكزعلى سجادة إيطالية مزخرفة بزخارف جروتسيكة[١٢] . وللتخفيف من مضى الزمن سريعا ومضى العمر معه سريعا كذلك نرى اثنين من وِلْدان الحب وهما يخطّان على الساعة الزمنية : « مدّ الله فى عمرك أيها الشاه الى أن تبلغ ألف عام » . ومن خلف أحد الولدين مُرتقى يرتقى عليه الامبراطور ليعتلى عرشه ، وعلى سطح المرتقى حيث موطىءقدم الامبراطور خطّ المصور توقيعه رمزا الى خشوعه وتواضعه . وتحيط برأس الامبراطور هالة كبيرة مُشِعُة قوامها الشمس والقمر ترمز إلى اسمه « نور الدين » وتمثل المنمنمة الامبراطور ــ كما سبق القول ــ وقد أقبل على الشيخ الصوفى مُشيحا بوجهه عن السلطان العثمانى والملك الإنجليزى ، وصورة اثنين من وِلْدان الحب الى أعلى ، وقد أخذ أولهما يولول وأخذ الآخر يكسر سهمه ، رمزاً إلى إيثار چهانجير للدرويش على العاهلَيْن وإعراضه عنهما . ومما يدل على أن پورتريه الامبراطور صُوِّر وهو فى أواخر عمره أنه يمثلّ وجهه منهكا من إدمانه الخمر والأفيون وإسرافه فى الملذّات وإحساسه بالأسى لما مرّ به من مآس شخصية وسياسية . وفى الركن الأيسر الأدنى من المنمنمة شخص هندوكى الراجح أنه الفنان المصوّر بيتشيتر وبين يديه صورة لها إطار وتمثل فيلا وجوادين ومعهم سائسهم ، قد تدل على أنها من هدايا الامبراطور أو مما أهدى للامبراطور .

---

(١٢) Grotesque أسلوب تصويرى وُجد منقوشا على جدران الكهوف الطبيعية وفى أطلال المبانى الرومانية القديمة ، ومن أجل هذا غلب عليه الاسم المشتق من كلمة grotta الإيطالية التى تعنى الكهف . وهو فن زخرفى نحتا وتصويرا وعمارة يتميز بتصاوير أو منحوتات خيالية غريبة للإنسان أو الحيوان أو لكائنات خرافية لا تمتّ الى الواقع بسبب ، وتكون عادة متشابكة تمازجها أشكال نباتية وزهور وثمار وأكاليل وما شابهها فى تكوينات مهجّنة شاذة عجيبة ، وهى وإن كانت مستساغة فنيا غير أن فيها غلوّ فى التشويه أو مجاوزة الحدّ فيما هو طبيعى أو فيما يخالف الواقع مما يخرج به الى العبث المازح أو القبح المثير للسخرية والازدراء أو البشاعة المثيرة للهول والفزع أو الكاريكاتير الذى يحرّك فى النفس الفكاهة والتندّر لسخفه وغرابته ، وهى الى هذا على جانب مكين من الحبكة الفنية [م. م. م. ث]

لوحة ٦٨ بلاط چهانچير . تصوير أبو الحسن (١٦١٥) .

وكثيرا ما كان چهانجير يذيّل الصور بعبارات إطراء وإعجاب مع توقيعه ، لا يعنيه فى هذا أن تكون المخطوطة قد تمّت فى عهد أبيه أو فى عهده . من ذلك مخطوطة « خمسة » لنظامى التى أعدّت فى عهد أكبر بخط النّسّاخ عبد الرحيم المعروف باسم « عنبر قلم » فإذا هو يذيّلها بعبارة من توقيعه . وإذ كان له غرام بأن يسجّل كل ما يمسّ المخطوطة من ناسخ ومصوِّر ، فقد أمر أن تضاف الى غرّة المخطوطة صورة المصور « دولت » بينما يصوّر الناسخ عبد الرحيم وهو ينسخ (لوحة ٧١) .

وكان چهانجير على علم واسع بفن التصوير يدرك أصوله وفروعه ، يدلنا على ذلك قوله : « إذا ما وقعت لى صورة لا تحمل اسم مصوّرها وليست ثمة إشارة إليه سواء أكان حيًّا أو ميتًا ، كان فى مقدورى أن أعرف مَنْ صوَّرها . وكذا إذا ما وقعت لى صورة تضم أكثر من پورتريه واحد من تصوير فنانين مختلفين كان فى مقدورى أيضا أن أعرف من هو المصوِّر لكل پورتريه » .

ويُحكى أن السفير البريطانى سير توماس رو حين أهدى الى چهانجير فى السادس من أغسطس ١٦١٦ صورة لمصوّر بريطانى وادّعى أنه ليس فى مقدور مصوّر مغولى أو هندى أن يحاكيها ، أجابه چهانجير مباهيا بمصوِّريه بأن من بينهم من يستطيع أن يحاكيها الى حدٍّ لا يُستطاع معه التفرقة بين الأصل وما أخذ عنه . ولم يمتد الزمن طويلا بعد قولته هذه فإذا چهانجير يقدم للسفير فى مساءنفس اليوم صورا خمسا لمصوّر من مصوّرى البلاط تحكى هذه الصورة ، وتحدّى السفير بأن يميزّ بين صورته التى أهداها وتلك الصور ، فلم يستطع السفير أن يميّز هذه عن تلك .

وثمة منمنمة يحتفظ بها الفرير جاليرى بواشنطن تصوِّر چهانجير وهو يحلم بمجىء خصمه شاه عباس زائراً له (لوحة ٧٠) ، وكانت هذه الزيارة مما ينشده چهانجير ويتمنّاه ، ولهذا بدت أسارير السرور على وجهه . وبطبيعة الحال لم يكن هذا اللقاء من إملاء الواقع بل من إملاء الخيال ، إذ كانت بين الامبراطور المغولى والشاه الفارسى حرب يستحيل معها هذا اللقاء . ويقال إن أبا الحسن نادر الزمان ابن المصور أقارضا الذى صوّر هذه المنمنمة عام ١٦١٨ لم يكن قد شاهد عباس ، ولهذا مضى يسأل هنا وهناك عن صفات هذا الشاه وسماته لكى يصوّره أقرب ما يكون الى الحقيقة . ولقد وفّق فى تصويره حتى إن كل من رأى المنمنمة لم ير ثمة فرقا بين الشاه عباس حقيقةً والشاه عباس تصويراً . ولقد أملى هذا الحلم على چهانجير شعوره الباطنى بما يجب أن تكون عليه الحال بينه وبين الشاه عباس ، فكم تمنّى لو جمعت بينهما الأيام وعاشا فى صفاء بعد ذلك النزاع الطويل الذى نشب بينهما من أجل الاستحواذ على مدينة قندهار . وكم حاول چهانجير مستخدما السُّبل السلمية الدبلوماسية لكى ينهى ما بينه وبين شاه عباس من نزاع ولكنه أخْفَق ، وما لبث شاه عباس أن استولى على قندهار عام ١٦٢٢ ، ولم يتمكن چهانجير من الاستيلاء عليها لا سيما بعد أن خرج ابنه شاه چهان عليه . وتمثل هذه المنمنمة ذلك القلق الذى كان يساور چهانجير حول هذه المعضلة ، فكم كان يتمنّى أن يكون الأمر على غير ذلك ، فأخذ يطوّع لأمانيه أفكاره وخياله وهلوساته الناجمة عن إدمانه تعاطى الأفيون بأن يأتى إليه شاه عباس خاضعا طالبا الصفح والإخاء . وذلك ما يصوّره لنا حلمه ، فنرى تلك الهالة الكبيرة التى تحيط بهما معا ، تلك الهالة التى قوامها الشمس والقمر والتى نشهدها فى العديد من المنمنمات التى تصوّره . وهذا الأسد الذى فوق الكرة الأرضية والذى علاه چهانجير ، وذاك الخروف الذى علاه شاه عباس دليل على ما كان يطمح إليه چهانجير ، فلقد كان مهزوما ، ولكن المصوِّر لكى يحقق ما يجوس فى نفسه فى حلمه رسمه على هذا الوضع .

لوحة ٦٩ نسخة رمبرانت لمنمنمتين إحداهما الى اليمين تصور خان خانان والثانية لشخص مجهول يحمل صقرا (١٦٥٤) . مكتبة پيير پونت مورجان بنيويورك .

وكانت البورتريهات المغولية ذات الرموز كثيرا ما تأخذ عن أصول إنجليزية ، ونرى هذا متمثلا فى صورة « چهانجير وهو يحلم بزيارة خصمه شاه عباس له » السابقة (لوحة ٧٠) ، فهى صورة مقتبسة عن صورة للملكة إليزابيث محفوظة بالناشونال جاليرى بلندن . وفى هذه الصورة (لوحة ٧٢) تعتلى الامبراطورة كرة أرضية ، وقد أسندت ظهرها الى سحب كثيفة تراكمت من خلفها وهى تتطلع الى نور السماء . والى يمينها قصيدة فى أبيات قليلة منقوشة تقول أبياتها إن أشعة الشمس لتكاد تنكسف أمام نور صاحبة الجلالة . وقد شغف چهانجير بهذا اللون من التصوير ولم يكن قد علا العرش بعد ، وإذا هو يردّد « عندما أصبح ملكا سألقّب نفسى بلقب نور الدين كما سأكنىّ نفسى بچهانجير [أى مالك العالم] » .

وفى أغلب الظن أن هذه الصور ــ لا الصور المطبوعة على الحجر أو المعدن ــ كانت الأولى من نوعها من الصور الأوربية ذات المستوى الرفيع التى وقعت فى يد چهانجير . ولقد طالعت هذه الصور الفنانين المغول بجديد لم يكن يخطر على بالهم ، الأمر الذى غيرّ مسار تصوير البورتريه المغولى ، وأصبحت تلك الصورة التى تمثل « بلاط چهانجير » (لوحة ٦٨) بالنسبة الى هذا اللون الجديد من الأمور التى عفّى عليها الزمن ، إذ غدونا نرى بعد عام ١٦١٥ رموزا تحيط بشخص الامبراطور تدلّنا على ما كان عليه العهد من ثراء وما كان للامبراطور من نفوذ وسلطان ، كما قد ترمز إلى أحداث من وحى الخيال أو تطويع الأفكار للأمانى ، على نحو ما رأينا فى (لوحة ٣٤ ، ٧٠) ، ومثلما نرى فى (لوحة ٧٣) حيث يستقبل الامبراطور چهانجير شاه عباس الفارسى ، ولم يكن هذا اللقاء هو الآخر من إملاء الواقع بل من إملاء الخيال . ولعل ما أوحى به ما انطوت عليه نفس چهانجير من رغبة فى أن يلقى الشاه . ويؤكد ذلك النقش الذى يقع فى الطرف الأبعد وفى الطرف الأدنى من المنمنمة ونقرأ فيه « شاه چهانجير وشاه عباس هما ملكان شابان شجاعان قبضا بكلتا يديهما على كأس العالم ، يلبّيان الهاتف بأن يتحّدا لتكون لهما الهيمنة على شعوب العالم أجمع حتى يعيش العالم فى سلام . اللهم امنحهما النصر » . وفى أعلى الصورة نرى الملائكة ترفع نقشا يقع فى نصف دائرة ذهبية يحمل نسب الأسرة المغولية المالكة ، وفوق هذا النقش نقش آخر يقول « پورتريه يحكى صورة صاحب الجلالة نور الدين چهانجير پاد شاه » والى الأمام من صورة چهانجير صورة عساف خان شقيق نورچهان زوجة چهانجير ووالد « ممتاز محل » زوجة ابنه شاه چهان . والى الأمام من شاه عباس صورة خان علم سفير چهانجير فى البلاط الإيرانى . والى الأعلى من صورة شاه عباس عبارة « الأخ شاه عباس » ، ويقال إن چهانجير هو الذى خطّها . وثمة بين يدى العاهلين مجموعة من التحف النفيسة استطاع مؤرخ الفن ريتشارد إتنجهاوزن أن يحدّد مصادرها ، فقال إن المائدة والإبريق الأبيض مجلوبان من إيطاليا ، وإن الكأس الخزفى البنىّ مجلوب من الصين ، وإن الزجاجة مجلوبة من البندقية ، أما تمثال ديانا وهى تمتطى صهوة ظبى ويحمله خان علم فى يسراه فهو من صنع مدينة أوجسبرج بألمانيا خلال القرن السادس عشر . ومن هنا كان عهد چهانجير من أكثر العهود تأثرا بالفن الأوربى .

ومن أنفس المخطوطات التى تمّت فى عهد چهانجير مخطوطة مصوّرة لمذكرات الامبراطور هى « چهانجير نامه » بُدىء فى إعدادها عام ١٦١٢ وبقى العمل فيها الى نهاية عهده . وللأسف لا يوجد من صور هذه المخطوطة إلا قليلٌ مبعثرٌ هنا وهناك . وثمة منمنمات من هذه المخطوطة نفذت الى إيران خلال القرن الثامن عشر ، وفى متحف فرير جاليرى ست منمنمات منها أشهرها منمنمة « چهانجير وهو يمنح الشيوخ بعض الكتب » (لوحة ٧٤) . فلقد كان چهانجير على صلات وثيقة

لوحة ٧٠ چهانچير يحلم بمجيء خصمه شاه عباس زائرا له (١٦١٨ - ١٦٢٢) .
تصوير أبو الحسن نادر الزمان . فرير جاليرى بواشنطن .

لوحة ٧١ مخطوطة
خمسة للشاعر نظامى .
المصوّر دولت يصوّر النسّاخ
عبد الرحيم المعروف باسم
« عنبر قلم » (١٦١٤)
المكتبة البريطانية بلندن .

لوحة ٧٢ پورتريه إليزابيث
الأولى ملكة إنجلترا .
تصوير ماركوس جيرارتز
الأصغر (١٥٩٢) .
الناشونال جاليرى بلندن .

برجال الدين مسلمين وهندوكيين ، وكثيرا ما كان يزور النُّساك منهم فى كهوفهم أو يتلقّاهم فى قصره . وتمثل هذه الصورة زورة من زورات چهانجير لجوچرات عام ١٦١٨ حيث خرج فقهاء المدينة لاستقباله وعلى كل منهم جُبّة التشريفة . ويحكى چهانجير فى مذكراته أنه أهدى كل واحد منهم كتابا من مكتبته الخاصة . ولهذه المنمنمة خاصة أسلوبها المتميّز ، وأكبر الظن أنها لفنان بدأ ظهوره فى عهد چهانجير ، يدلّنا على ذلك خلوّها من الطابع التحويرى الذى كان سائدا من قبل أيام الامبراطور أكبر ، ثم خفوت ألوانها ولطف إيقاعاتها . وأسلوب هذا الفنان على نمط أسلوب المصوِّر أبى الحسن ، فهو كما فعل أبو الحسن يجسّم الأشكال بتقنيّة أشبه بتقنية « الجلاء والعتمة » التى نراها

متجلّية على كمّ أحد الشيوخ وهو يتسلّم كتابه من الامبراطور ، حيث تبدو الإيحاءات بالأبعاد الثلاثة التى هى صفة لازمة من صفات التجسيم .

وفى منمنمة أخرى نشهد احتفاء نور چهان بعودة زوجها وولدها الأمير خورام [شاه چهان فيما بعد] بعودتهما منتصرين من غزوة غزوها . ويقال إنها أقامت مأدبة أهدت أثناءها ابنها ثوبا باهظ الثمن مطرّزا بالزهور واللآلئ وعمامة مرصّعة بالجواهر ، كما قدمت إليه جاريتين وفيلين . ويبدو فى المنمنمة جوسق عليه صور مختلفة منها صورة العذراء مريم (لوحة ٧٥).

وفى الأيام الأخيرة من حياة چهانجير وقعت أحداث مؤلمة حين تمرّد عليه ابنه شاه چهان كما تمرّد هو من قبل على أبيه ، وإذا هما يفترقان ولم يعد أحدهما يرى الآخر ، ولقد حمل هذا چهانجير على أن يصم ابنه بالخسّة . ونرى فى المنمنمة (لوحة ٧٦) صورة الامبراطور چهانجير يبدو وكأنه سيد العالم ومن ورائه جيوشه تلاحق جيش ابنه الذى خرج عليه عام ١٦٢٣ وقد ألحقت به الهزيمة .

وثمة بين أيدينا عن ذلك العهد پورتريهات صوّر فيها الفنانون أنفسهم لا صورا مستقلة ولكنها جاءت على حواشى المنمنمات أو الى جانب غُرّة المخطوطة ، وثمة أيضا صورة لمصوّر مندسّة بين حاشية الامبراطور . وهناك ظواهر ثلاث تلفت الأنظار : أولها أن المصوّرين لم يدوّنوا لأنفسهم ما يدل عليهم بل كان هذا لغيرهم ، وإن بدأ توقيع المصورين منذ ذلك العهد يتسلل إلى الصور إلى أن شاع فى عهد شاه چهان . وثانيها أن المصوّرين لم يحظوا بمجد أعمالهم بل كان هذا المجد للامبراطور وحده ، فما من شىء إلا كان يُعزى إليه ، فيقال إنه لولا ما كان للامبراطور من عين لمّاحة ما كان ثمة ظهور لمصوّر . وثالثها أن شأن المصوّرين أخذ يتوارى شيئا فشيئا ، ولاسيما فى عهد شاه چهان ، ولم يعد ما يدلّ عليهم غير إشارات خفيّة يذيّلون بها صورهم مع عبارات فيها الخشوع والتواضع كأن يصف أحدهم نفسه بأنه العبد الفقير أو العبد الحقير أو العبد الذليل أو صاحب القلم المكسور ، وهذه العبارات وإن دلّت على شىء فإنما تدل على تلك الطاعة العمياء التى كانت من المصورين لراعى الفن أى الإمبراطور . والغريب أن هؤلاء المصورين الذين حظّوا من أقدارهم كانوا قبل أن يصوّروا يتطهّرون ويتوضّأون ثم يضرعون الى ربّهم ، رب السموات والأرض .

ومن البورتريهات ذات الشأن من عهد چهانجير بورتريه يمثل محاربا مغوليا وقد جلس على سجادة مزركشة (لوحة ٧٧) وقد بدت لحيته كما بدا شاربه ، وعلى رأسه قلنسوة من الفراء ، وقد ظهر سيفه وقوسه وسهامه مشدودة الى وسطه ، كما ظهرت وراءه زهور تُظلّها سحب مصوّرة على الطراز الصينى .

وثمة منمنمة تمثل ناسخا نحيل الجسم ينقل مخطوطته من أخرى كبيرة ، ارتدى جُبّة حريرية التصقت بجسمه ، وبدت أصابعه وقد التصق بعضها ببعض لكبر سنّه ، وقد أكبّ على النسخ انكبابا لا يُشْغَل عنه ، ويبدو أن هذه الجلسة كانت عادة قديمة له (لوحة ٧٨) . نراه وقد أسند ظهره الى حشيّة ضخمة ، كما وضع قدمه الأيمن على وسادة طُرّزت بالقصب ليتيح لأصابعه أن تتحرك فى

لوحة ٧٣ الامبراطور چهانجير يستقبل شاه عَباس .

لوحة ٧٤ چهانچیر یمنح الشیوخ بعض الکتب .

لوحة ٧٥ احتفاء نورجهان بعودة زوجها چهانجير وولدها الأمير خورام (شاه چهان) منتصرين من غزوة غزوها (١٦١٧) .

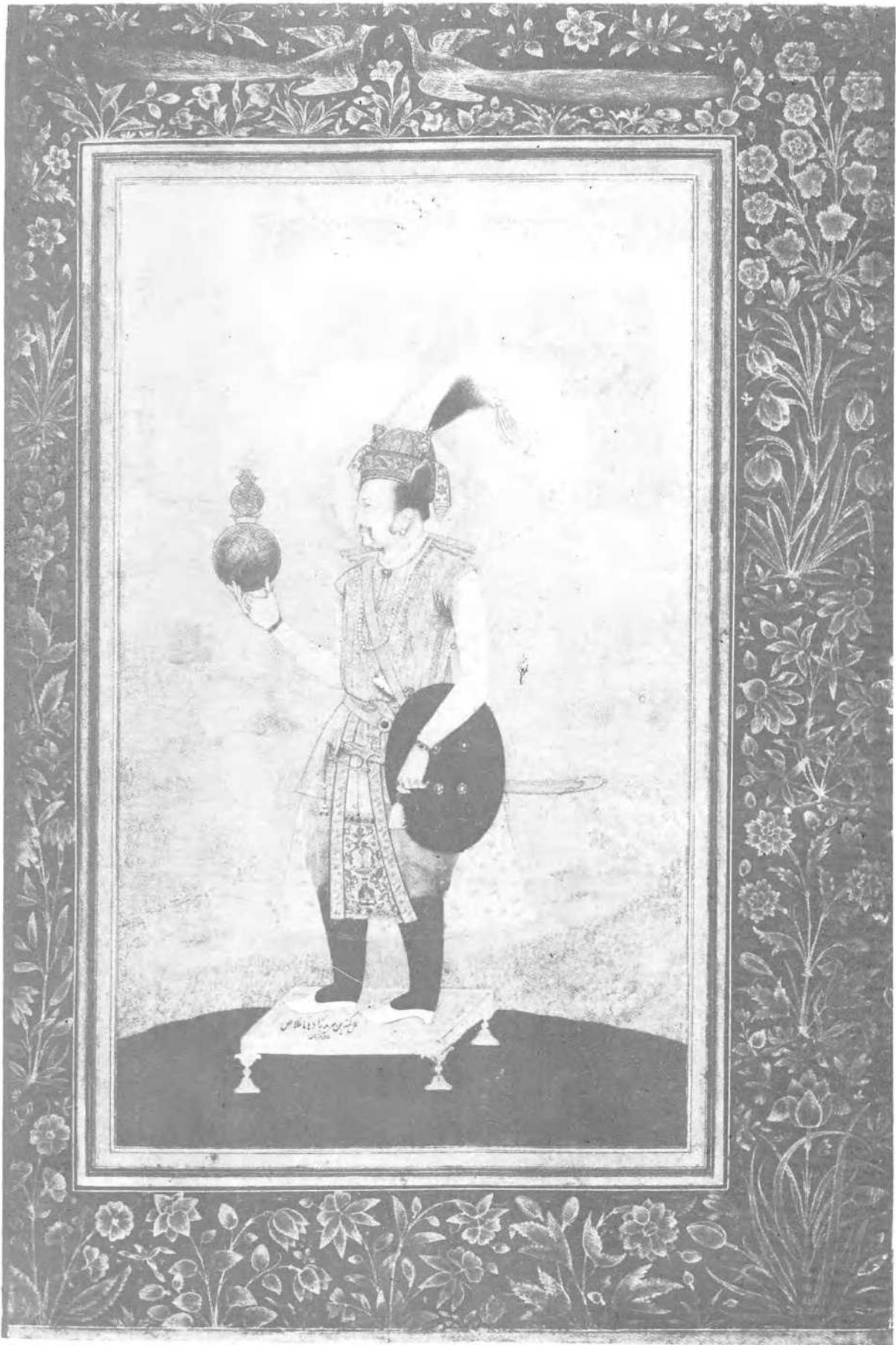
يُسر ، وإلى جواره دواة صينية بيضاء عليها رسوم زرقاء كم استنفد مما تحويه من حبر أسود نسخ به صفحات وصفحات لا حصر لها . ويكاد الهدوء الذى يسود الصورة يوحى بأنه ليس ثمة إلّا صرير الريشة على صفحات الورق وإلّا سعال يتناوب النّاسخ فى الحين بعد الحين . وما أبعد ما بين زركشة الزهور الجميلة التى تكاد تتأرجح فوق السجادة التى جاءته هدية من الامبراطور وبين تلك الدّكنة التى تغشى الباب المفتوح وراءه . ويكاد يوحى هذا التركيز على پورتريه الناسخ المُثقل بالأصباغ السميكة والذى بدا شيء من التضاؤل النسبى (١٣) على وجهه أن المصوِّر كان حريصا على أن يسرع فى تصوير هذا الناسخ قبل أن تدركه المنيّة .

وهناك منمنمة من تصوير جوڤاردان يبدو فيها « نُسّاك هندوكيون خمسة » (لوحة ٣٣) جلسوا فى ظل شجرة قريبة من معبد هندوكي وهم مغرقون فى التأمل ، ونرى كبيرهم بأظافره الطويلة وقد جلس جلسة التأمل واربدّ وجهه لعمق تأمّله واسترسل شعره على جسده فبدا وكأنه شال يقيه تقلّبات الجو . والى يمينه ناسك آخر قد تكوّر شعره على رأسه وكأنه عمامة وبيده مسبحة يسبّح بها . وثالثهم ناسك قد تعرّى إلّا من قطعة من القماش تغطى ساقيه وقد استغرق فى التأمل غير عابيء بما حوله ، ومن ورائه ناسك رابع وقد استغرق فى النوم . وإلى الأمام من الصورة بدا أحد المريدين عاريا إلّا من خرقة من قماش تغطى ساقيه وقد اضطجع علي جنبه . ولعلّ ما يتميزّ به أسلوب المصوِّر جوڤاردان هو تصويره لأصابع اليد وقد بدت عظامها لخفة ما عليها من لحم ، وكذا تحديده لثنايا الثياب بخطوط متثنّية .

ولقد كانت الحياة اليومية بمشاغلها مما يجتذب چهانجير ، كما كان يقضى جلّ وقته مشغولا بأمور البلاط . وهذا وذاك مما شغل المصوِّرين المغول بتصويره ، وكانت لهم أسوة فى التصوير الأوربى . وثمة صورة من تصوير جوڤاردان « لحفل موسيقى خلوىّ » نشهد فيها موسيقيّين يعزفان بين يدى ولىّ من أولياء الله نراه جالسا وقد جلس أمامه تابع له . وجاءت هذه الصورة على نمط الأسلوب الأوربى الذى عهدناه فى لوحات المصوِّر البندقى چورچونى فيما ابتكره من صور حفلات الموسيقى الخلوية المعروفة باسم Concert Champêtre ولاسيما تصوير المشاهد الخلفية البعيدة . وما من شك فى أن جوڤاردان قد تأثر بما وقع بين يديه منها أو من صورها المطبوعة ، فإذا هو يصوِّر بهذا الأسلوب مشهدا هنديا بحتا ، إذ نرى خلف الخيام منظرا لبيوت قرية هندية أسقفها من القش ، ومع هذه البيوت فيلة وعربة تجرّها الخيل ، هذا إلى مشاهد عامة تمثل الحياة اليومية فى قرى الهند (لوحة ٧٩) .

وحين شقّ الأمير سليم عصا الطاعة على أبيه فى عام ١٥٩٩ وغدا حاكما أصبح له عرشه المستقل فى الله أباد ، وكان عرشا يموج بالبذخ والترف . وانتهى أمر هذا البذخ والترف الى أبيه أكبر ، وأنه

---

(١٣) Foreshortening التضاؤل النسبى هو إيحاء بالعمق الفراغى وبالبُعد الثالث فى سطح اللوحة نتيجة ضمور أبعاد الأشياء وأحجامها شيئا فشيئا كلما أمعنّا عُمقا ، وهو خدعة بصرية تضفى لونا من ألوان الإيهام بامتداد ذلك العمق [م. م. م. ث]

لوحة ٧٦ چهانچير « سيد العالم » ومن ورائه جيوشه
المظفرة تلاحق ابنه الذى خرج عليه (١٦٥٠) . تصوير أبو الحسن .

لوحة ٧٧ محارب مغولى من عهد جهانجير

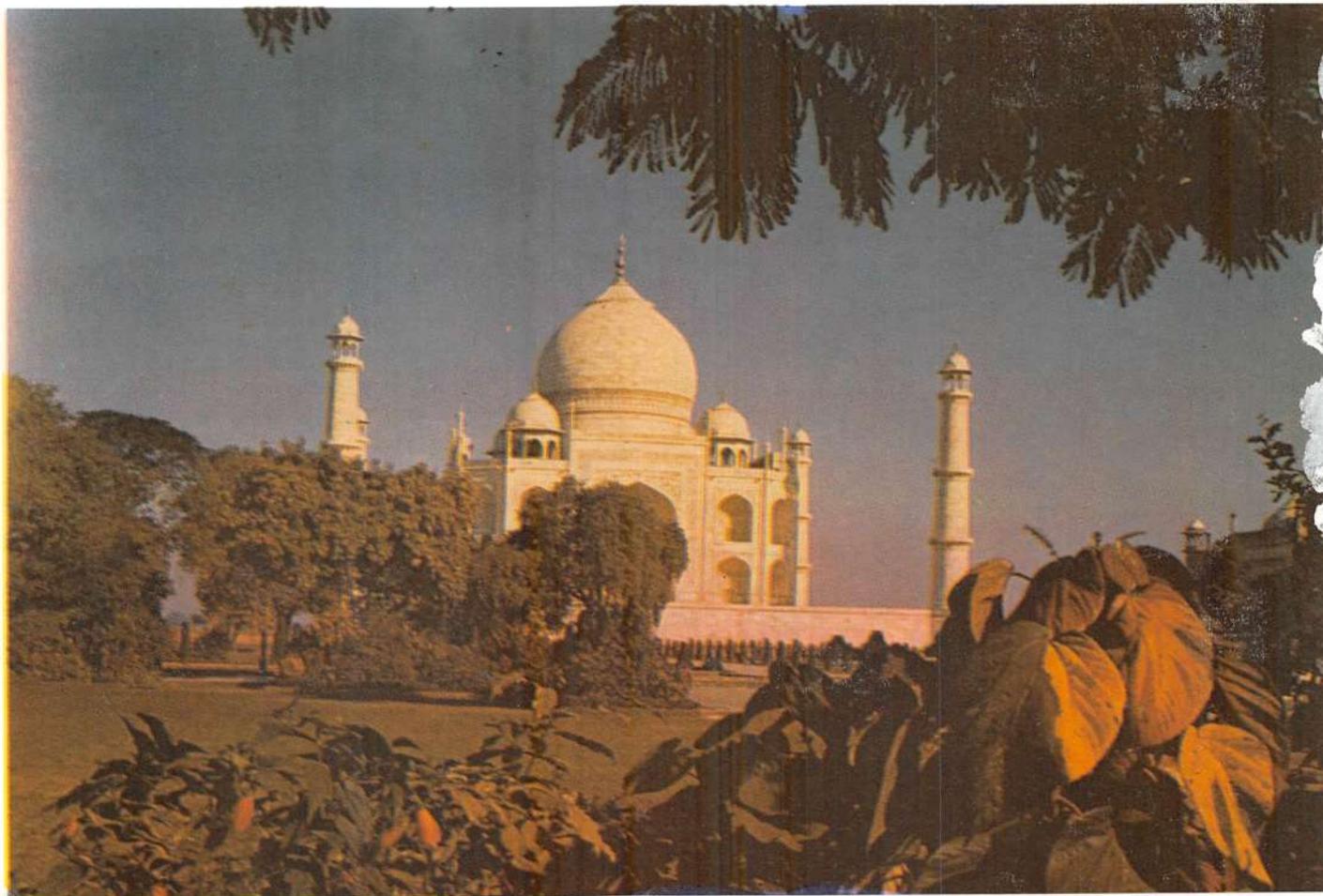
لوحة ٧٨ ناسخ (١٦٢٥) . متحف فوج للفنون (١٦٢٥) .

لا يكاد يفيق من شرب الخمر وأن الكأس لاتفارق شفتيه حتى غدا بعدُ لاتؤثر فيه الخمر مهما شرب فإذا هو يلجأ الى تعاطى الأفيون ، وإذا هو بعد هذا يفقد الوعى ويخمد ذهنه ، ثم إذا هو يشتط فيحكم بالقتل لأتفه الأسباب . ومن هذا ما كان من أمره بسلخ جلد كاتم سرّه على مشهد منه ، ثم ما أمر به من خصى أحد خدمه وضرب آخر حتى تزهق روحه ، وهذا مما جعل أباه الامبراطور يوجس خيفة عليه . وكان سليم حين خرج على أبيه فى الثلاثين من عمره ، وقد دعاه الى هذا الخروج برمه بأن يصبر طويلا حتى يموت أبوه وتؤول إليه السلطة التى كان يصبو إليها منذ صباه . وكان من بين حاشيته فى الله أباد الفنان المصور أقارضا ومعه ولده أبو الحسن ، وكانا قد هاجرا من فارس الى بلاطه بالهند ، ويُعزى إليهما الكثير من رسوم مخطوطات تلك الحقبة ، وكانت تشيع فيها كلها السِّمة الفارسية التى تختلف عن الاتجاه الذى كان يسود بلاط أكبر . وحين انتهى الى سليم مرض أبيه عام ١٦٠٤ شدّ الرحال الى أجرا موطن الامبراطور الذى ما لبث أن فارق الحياة بعد عام واحد . ولم يكن ثمة وارث للعرش غير سليم إذ كان له أخوان هما مراد ودانيال ماتا قبل وفاة أبيه لإدمانهما الخمر . ولقد كانت مضمات الصور التى جمعها چهانجير فيها ما يُغْنى عن تفهّم تطوّر فن التصوير فى عهده وما كان له من نزعة توفيقية فى مجال التذوق الفنى . وكانت الأعمال التى تضمها تلك المضمات والتى بدأت منذ كان فى الله أباد شديدة التنوّع ، فيها ما هو صور ورسوم دِكنيّة ومغولية وفارسية ، وكذا ما هو صور أوربية مطبوعة على الحجر أو المعدن بل وصور لفنان أوربى كان فى رحلة الى الهند . وتوفى چهانجير عن ثمانية وخمسين عاما عن مرض فى قلبه زاد فى حدّته إدمانه الخمر والأفيون وإسرافه فى معاشرة النساء . هذا الى ما كان فى محيط أسرته من مؤامرات تحاك له ثم ما كان من تمرّد ابنه وولىّ عهده عليه .

لوحة ٧٩ . حفل موسيقى خلوى (١٦٢٥) تصوير جوفاردان . مكتبة تشستر بيتى بدبلن

٧- شهاب الدين محمد صاحب قيران ثاني شاه جهان

(١٦٢٨ - ١٦٥٨)

كان الأمير خورام كما كان أبوه أمّهما راجپوتية ، وعاش أيامه الأولى فى بلاط جدّه الامبراطور أكبر الذى كان يؤثره على سائر أحفاده . وكان ذكيًا لمّاحا ، وحين شبّ كانت له جولات عسكرية موفقة فى حياة أبيه ، وما إن بلغ الرابعة عشر من عمره حتى نال رتبة عسكرية وأصبح له الحق فى أن يقيم خيمة حمراء ، وتزوّج للمرة الأولى . ثم عاد فتزوج فى عام ١٦١٢ زوجة ثانية هى أرجمند إبنة أخ نورچهان واتخذت اسم « نور محل » ، وما لبثت أن لقبت بلقب شاع بين الناس هو « ممتاز محل » أى المختارة من بين نساء القصر ، غير أن الإسم أخذ يُحرّف شيئا فشيئا حتى صار « تاج محل » وعاشت وفيّة لزوجها كما كانت نورچهان وفيّة لجهانجير ، ولكنها لم تشارك فى التآمر كما فعلت عمّتها . وقد ظلت منذ زواجها تنعم الى جوار زوجها بالسعادة ورزقت منه بأربعة عشر طفلا حتى وافتها المنيّة بينما كانت تضع مولودا لها سنة ١٦٣١ ، فشيّد لها شاه چهان ضريحا تخليدا لذكراها أقيم على الضفة الجنوبية من نهر « جومنه » خارج مدينة أجرا . وتخيّر شاه چهان نخبة من عمالقة المهندسين الهنود والفرس ومن أواسط آسيا لوضع تصميم مكتمل لا يحتاج معه الى أى تعديل بحذف أو إضافة شأن العمائر الهندية المغولية ، وبدأ العمل فى المبنى عام ١٦٣٢ واشترك فيه أساطين البنائين والمرصّعين والخطاطين من الهند وأواسط آسيا . ويقوم الضريح وسط بناء مربّع تتوسط قمته قبة تعلو حوالى ثلاثة وعشرين مترا ويستطيل قطرها سبعة عشر مترا ، ويقبع تحتها وسط المبنى ضريحان أحدهما للزوج والآخر للزوجة وقد ازدان كل منهما بالكتابة الزخرفية . وينفتح فى كل واجهة من واجهات المبنى باب عال يحيط عقد بقمّته . وقد استغرق تشييد هذا المبنى اثنين وعشرين عاما ، وتطلّب الأمر لتعجيل الفراغ منه استخدام عشرين ألف عامل يوميا طوال عام ١٦٤٣ . وقد ذهب الكثير من نقاد الفن الى أنه يكاد يكون أقرب المبانى التى شيدها الإنسان الى الكمال ، فهو على ضخامة حجمه يبدو كما لو كان

لوحة ٨٠ ضريح تاج محل . أجرا (١٦٤٣) .

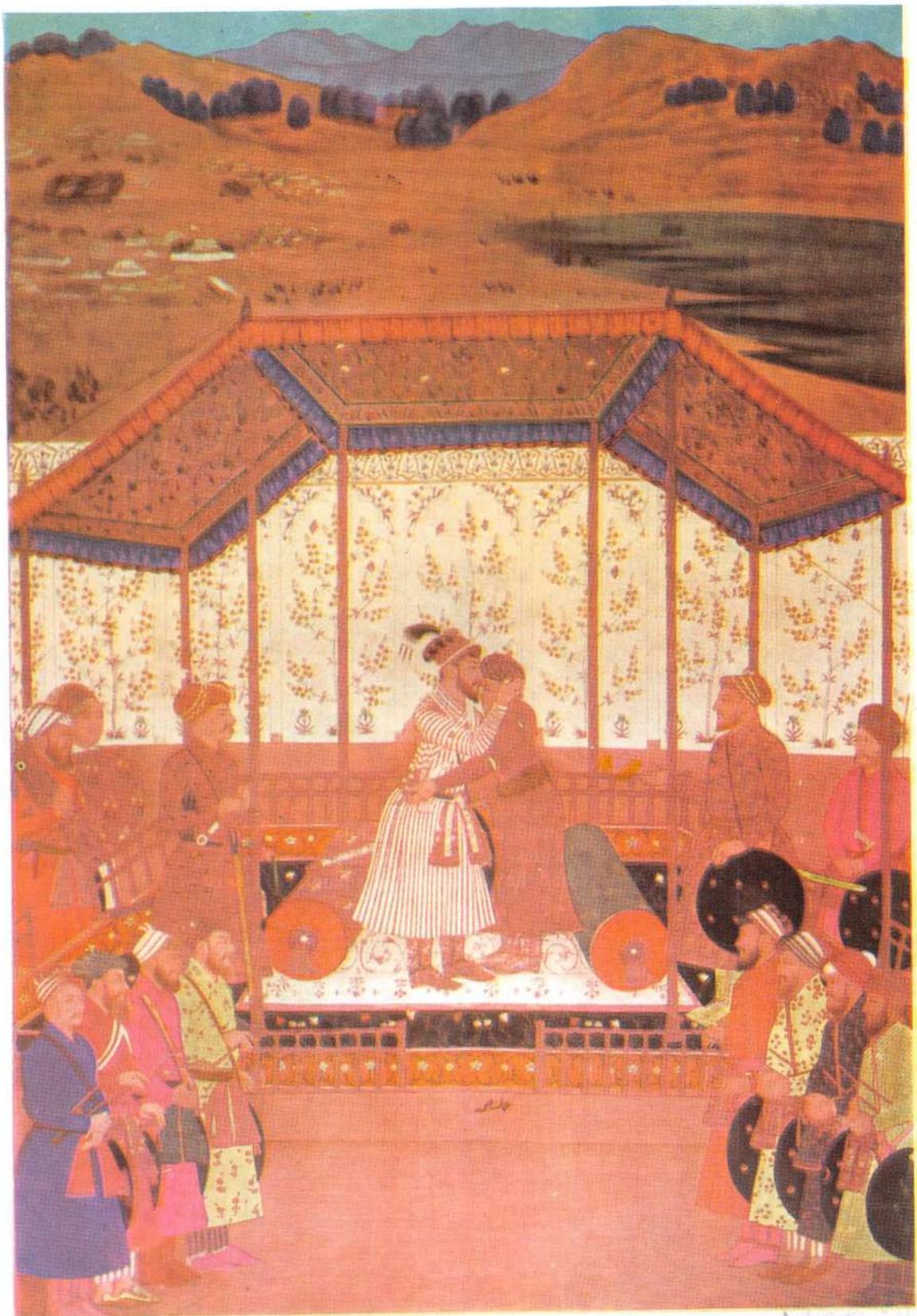
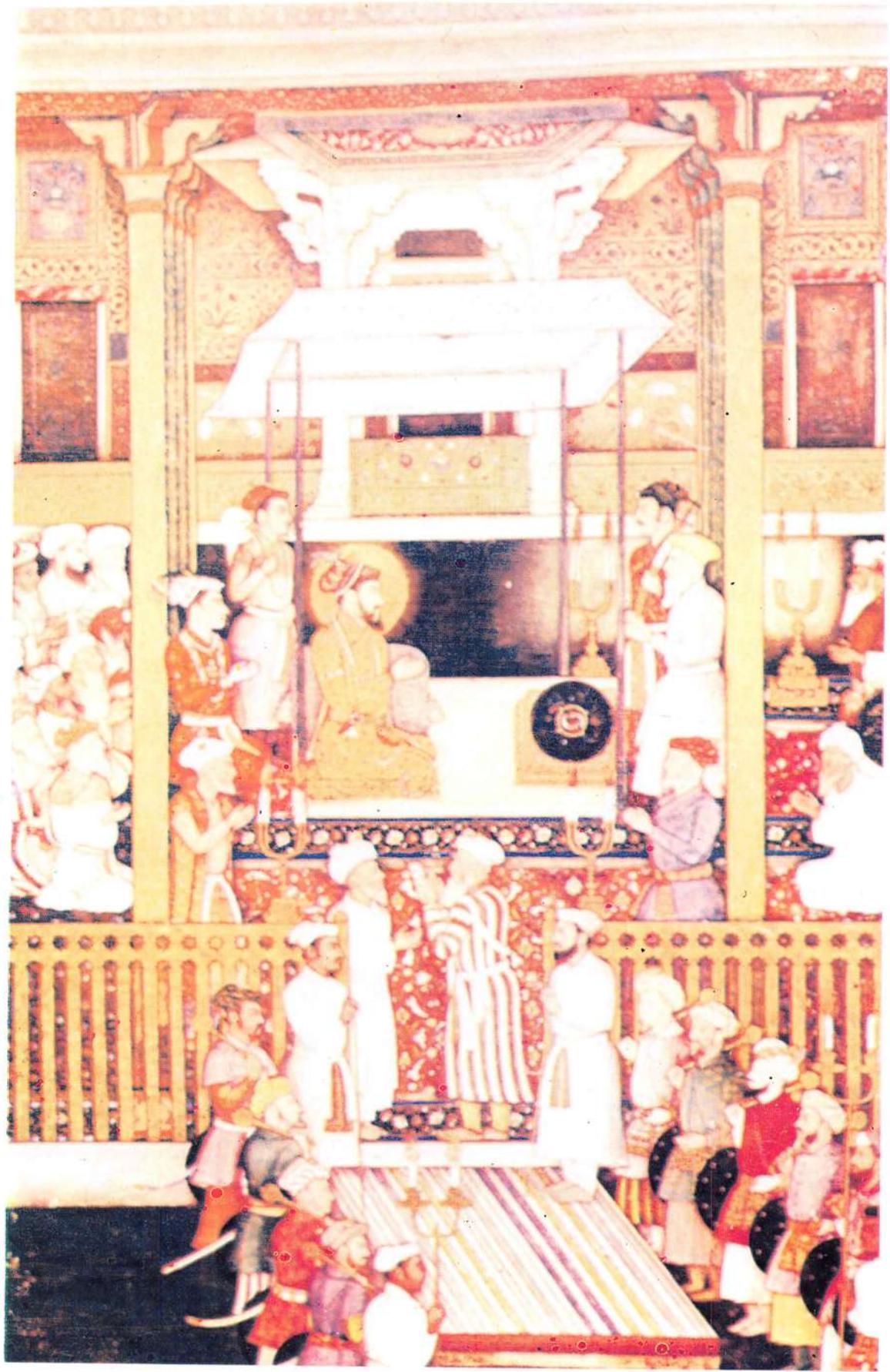
لوحة ٨١ شاه جهان فى بلاطه .

لوحة ٨٢ فتاة مغولية . مدرسة شاه چهان (١٦٢٨) . بنارس .

صُيّاغ الذهب هم الذين شادوه أروع جوهرة أبدعوها ، ويقف المرء مذهولا أمام جمال قاعدته المشكّلة من المرمر الأبيض والتى تشمخ فوق كل ركن من أركانها الأربعة مئذنة تعلو سبعة وثلاثين مترا ، وتحيط بكل منها ثلاث شرفات دائرية متعاقبة يتخاطف جمالها الأبصار (لوحة ٨٠) . ومن الغريب أن هذا الضريح لم يظفر قط بأى لوحة مصوَّرة خلال حكم شاه چهان .

اتخذ الأمير خورام لقب شاه چهان أى ملك العالم فى عام ١٦١٧ بعد أن خَلُص له الحكم عندما فقأ أبوه عينى أخيه خسرو لفعلة فعلها أساءته . وتنطق البورتريهات التى تصوّر شاه چهان عن ملامح العنف والقــوة والإسراف فى أُبهة المُلْك . وإذ لم يرقه المبنى القديم للقصر الملكى فى أجرا الذى كان مشيّدا بالحجر الرملى إذا هو يُعيد بناء القصر فيستبدل بالحجر الرملى أحجارا مرمرية بيضاء ، كما شيّد عاصمة جديدة هى « شاه چهان باد » ، وهى الآن تمثّل الجانب القديم من مدينة دلهى . ويذكر لنا التاريخ أن شاه چهان لم يكن مثل أبيه ذانزعة توفيقية فى حسّه الفنى ، كما لم تكن له طموحات جدّه العسكرية .

وقد جدّ تغيير على فن التصوير المغولى فى عهد شاه چهان ، إذ أخذنا نلمح فيه مزيدا من ملامح ثراء البلاط الامبراطورى ورخائه الذى كان قد بلغ فى ذلك الحين ذروته ، وعلى الرغم من المهارة التقنية الواضحة لكن ثمة فيضا يوحى بالاتجاه الحثيث نحو الاضمحلال ، فقد أخذ التأكيد على الأبهة يطغى ، كما زادت النزعة التكلّفية[٣١] فى رسم التفاصيل الدقيقة لدرجة تدعو أحيانا الى الملل ، تعوّضها اللّمــات الرائعة وبهاء الألوان ورسم الأطراف بعناية شديدة ولاسيما الأيدى وإن لمسنا أحيانا بعض الجمود . وكانت لمشاهد البلاط روعة لا تُحدّ ، هذا الى تصوير رجال الدين والأولياء والدراويش . وثمة تقنية جديدة بلغت بالبورتريه المغولى أوج قمته سُمِّيت « سياه قلم » ، وتُعزى الى المصوّر محمد نادر من سمر قند الذى كان يعمل فى مرسم چهانجير من قبل ، وهى عجالات تتخللها لمسات خفيفة من اللون أو الذهب نشأت فى ذلك العهد . وكذا شاع تصوير موضوعات النبات والحيوان وخاصة فى مخطوطات كليلة ودمنه . وكان لهذا وذاك أثره على فن التصوير الهندوكى الذى تجلىّ هو الآخر فى منمنمات مخطوطات الرامايانه والمهابهاراتا . وما أكثر المنمنمات التى بذل فيها المصوّرون غاية جهدهم والتى جاءت تصوّر عظمة بلاط شاه چهان وجلاله ، وقد تألقت فى هذه المنمنمات الألوان تألق طلاء الميناء . ومن بين هذه المنمنمات منمنمة بارعة التوازن فى تكوينها الفنى (لوحة ٨١) ١٦٤٥ ، إذ نرى شاه چهان الى اليمين من الركن الأبعد من الصورة ، كما نرى رجال البلاط وقد وقفوا أمامه صفوفا . وكذا نرى فيلا يرفع خرطومه وكأنه يحيىّ الامبراطور . والى جوار الفيل جواد رمادى اللون ، فلقد كان تصوير الفيلة والجياد فى المنمنمات تقليدا راسخا منذ عهد أكبر للدلالة على عظمة البلاط المغولى . وبورتريه شاه چهان فى هذه المنمنمة يرجع الى الوقت الذى أعقب وفاة زوجته تاج محل ، لذا نراه وقد اكتسى شعره البياض . ونلحظ فى هذه المنمنمة أيضا « عقودا مُفَصَّصة » شاعت فى العمارة المغولية خلال عهد شاه چهان تعلو الأعمدة الذهبية الزخارف .

وثمة عدد كثير من پورتريهات تمثل النساء المغوليات ، وعلى الرغم من الأسلوب التقليدى الذى لا يفرّق بين المرء ونظيره إلا أننا نلاحظ هنا اختلاف قسمات وجوههن ، الأمر الذى ينفى أنها كانت صورا من إملاء الخيال بل كانت صورا واقعية لنساء فى البلاط . ونرى فى منمنمة من تلك المنمنمات (لوحة ٨٢) ١٦٤٠ أن الثياب الرقيقة تكاد تشفّ عن لون البشرة . ومما يدّلنا على مهارة المصوِّر تلك

لوحة ٨٣ لقاء نزار محمد الأوزبكى بالأمير مراد المغولى .

لوحة ٨٤ ، ٨٥ شاه چهان نامه . شاه چهان يستقبل رجال الدين (١٦٥٦ - ١٦٥٧) . فرير جاليرى بواشنطن .

الدقة فى تصوير جدائل الشعر وكذا تصويره للأحجار الكريمة التى رُصّع بها الثوب ، كما نرى زهرة اللوتس التى أمسكتها الفتاة بيدها تضفى على الصورة طابعا هنديا .

وكان شاه جهان قد أرسل فى عام ١٦٤٤ حملتين عسكريتين الى إقليم بلخ وبخارى الذى كان خاضعا للأوزبكيين ، غير أنه لم يُكتب التوفيق لكلتا الحملتين ، ولهذا خرج هو على رأس حملة أخرى عام ١٦٤٥ الى كابل ، وحين استولى عليها بعث بابنه الأمير مراد الى بلخ وبخارى فاستولى عليهما واستسلم إليه الحاكم الأوزبكى نزار محمد وابنه . وهناك منمنمة تمثل لقاء نزار محمد بالأمير مراد (لوحة ٨٣) ١٦٤٥ تبدو فى خلفيتها الجبال والأشجار على نهج واقعى شاع فى عهد شاه جهان ، وفى سفح هذه الجبال بركة لخزن المياه . والى يسار المنمنمة معسكر مغولى حيث يرفرف العلم الملكى ، وفى خلفية الصورة جنود وأفيال وإبل وفى الوسط من المنمنمة الخيمة التى أعدّت للقاء ، وقد زخرفت بصيغ الزهور . وأمام الخيمة وتحت ظلّتها مشهد يتجلّى فيه جلال مراسم البلاط المغولى وروعته ، إذ نرى نزار محمد وقد أخذ يعانق الأمير مراد وقد وقف من ورائه قائد الجيش المغولى ، ومن وراء نزار وقف سعد الله خان رئيس وزراء الامبراطورية المغولية وهو يقدّم العاهل الأوزبكى مشيرا بيده . وفى أمامية الصورة مشهدٌ يُضفى عليها جلالا يمثل صفّين من الضباط . وتكاد المنمنمة تبدو وكأنها مطلية بالميناء نظرا لبراعة التلوين ومسّات الفرشاة الرهيفة . والى الأسفل من الصورة سور خشبى من تحته توقيع المصور بالخط الفارسى .

وكما فعل أكبر وجهانجير حين أمرا بتدوين تاريخ رسمى لعهديهما ، كذلك فعل شاه جهان فيما سمّاه « باد شاه نامه » أو « شاه جهان نامه » . ومع أن الصور التى يضمّها هذا التأريخ قد تتابع تصويرها على مدى الأيام غير أنها لم تُجمع إلا بأخرة مع نهاية حكمه . وأغلب الظن أن تلك الذكريات مع صورها التى ضمّتها هذه المخطوطة كانت هى السلوى الوحيدة لشاه جهان خلال السنوات التسع التى قضاها سجينا فى القلعة الحمراء بأجرا بعد أن نحّاه ابنه أورانجزيب عن العرش .

ويروى التاريخ أن شاه جهان لم يسع الى لقاء رجل من رجال الدين غير مرة واحدة ، غير أنه كان يُفسح لهم صدره للقائهم بقصره فى كل مناسبة عامة على نحو ما نرى فى منمنمتين متقابلتين تتّم إحداهما الأخرى ضمّتهما مخطوطة « شاه جهان نامه » (لوحة ٨٤ ، ٨٥) . وتمثل إحداهما شاه جهان فى لقاء من تلك اللقاءات التى استقبل فيها رجال الدين ودعاهم الى مأدبة بمناسبة زواج ابنه الأكبر الأثير وولىّ عهده الأمير دارا شيكوه . وتمثل الصورة شاه جهان وهو جالس على عرشه وبين يديه درع عليه صورة عصفور الجنة ، ومن ورائه الأمير دارا شيكوه . ونرى رجال الدين فى المنمنمة المقابلة وقد اصطفّوا من حول الامبراطور . والمنمنمتان مع ما يبدو فيهما من روعة تقليديّتا الأسلوب ، قام بتصويرها المصوِّر مراد تلميذ المصوِّر نادر الزمان .

ولم يخل عهد شاه جهان على الرغم مما ساده من هدوء وأمن واستقرار من بعض قلاقل وفتن ، وتلك الحرب التى شبّت بينه وبين الصفويين للاستيلاء على قندهار ، تلك القلعة الاستراتيجية التى تحمى الحدود الشمالية الغربية للهند . وقد أوفد شاه جهان ابنه الأكبر الأمير دارا شيكوه على رأس حمله لطرد الصفويين من قندهار ، غير أنه لم يُكتب لهذه الحملة التوفيق . ففى أكتوبر ١٦٥٣ رجع

لوحة ٨٦ معركة قندهار (١٦٥٧) . تصوير باياج . متحف فوج للفنون .

دارا شيكوه عن حملته تلك بعد أن حقّق شيئا من الانتصارات الهيّنة على الفرس ، كان من بينها ما سجله المصوّر فى إحدى المنمنمات (لوحة ٨٦) حين أصابت قذيفة مخزنا للبارود فى قلعة صَفَويّة فرعية ، فإذا السماء تشتعل نارا ، وإذا هذه النار تلتهم أشجار الجبل الذى تدور من حوله المعركة وكذا جثث القتلى . كذلك صوّر الفنان دارا شيكوه بين صفوف جيشه المتراصة ، وكان هذا الأمير يؤثر رجال الدين والفلاسفة والموسيقيين على جنوده ، ومن هنا لم يكن جادا فى حصاره بل هازلا ، إذ يُذْكر أنه كان يعتمد على المنجّمين فى تحديد الوقت الذى يبدأ فيه غارته . وإمعاناً منه فى الروحانية إذا هو يضم كتيبة من المشايخ الى صفوف المقاتلين يشدّون أزرهم . ولم يفت المصوّر پاياج المتخصّص فى الصور الرومانسية الطابع أن يصوّر نور القمر ينفذ من غيوم السماء . ولعل أعجب ما فى هذه المنمنمة أن كل شخصية من الشخصيات العديدة تبدو وكأنها پورتريه بذاته .

وحين دهم المرض شاه چهان عام ١٦٥٧ هبّ المتنافسون من أبنائه على العرش ينازع بعضهم بعضا ، وكانت فترة عصيبة مرّت بتاريخ المغول فى الهند ، وانتهى هذا النزاع بأن كتب النصر لأورانجزيب الذى كان أكثر تشدّدا فى العقيدة ، على حين كان دارا شيكوه الذى كان مقرّبا الى أبيه والذى كان سيرث العرش متسامحا فى الدين ، وكانت الرغبة فى التشدّد هى السائدة . وما إن اعتلى أورانجزيب العرش حتى قبض على أبيه عام ١٦٥٨ وزجّ به سجينا فى قلعة أجرا التى قضى فيها سائر عمره حتى وافته منيّته عام ١٦٦٦ وكان قد بلغ من العمر ستة وسبعين عاما ، فنصّب أورا نجزيب نفسه امبراطورا تحت اسم « عالمجير » الأول .

وإذا كان أكبر قد أبدى تسامحا دينيا مع غير المسلمين إلا أنه مع أو اخر عهده أخذ ينزل شيئا فشيئا عن هذا التسامح ، حتى إذا ما أطلّ القرن السابع عشر أخذت ملامح التعصّب الدينى تبدو على أشدّها ، وكان لهذا بعض الأثر فى فن التصوير المغولى ، غير أننا نجد من الفنانين من أطلق لنفسه العنان فى التعبير عن أحاسيسه الخاصة ، فإذا المصور پاياچ الذى عُرف بمزاجه الحادّ يُرخى لنفسه الزمام فى تصوير المعارك الحربية(لوحه ٨٦) ،كما نجد غيره مثل « بالچند » يصوّرذلك الغرام الجيّاش بين عاشقين أحدهما هو الأمير شاه شجاع الإبن الثانى لشاه چهان والآخر زوجته إبنة ميرزا رستم الصفوى أحد رجال بلاط الإمبراطور المغولى والذى ينحدر أصله من البيت المالك الفارسى . وكان كل منهما يعشق الآخر عشقاً مبرحاً بدا فى تحديق كل منهما إلى عين الآخر ، وهو ما ركّز عليه بالچند لإظهار مدى هذا العشق ، وقد جلس العاشقان فى شرفة يظلّلهما الغسق ببرودته ، فنعما به كما ينعم به أهل الهند ، ومن حولهما الوصيفات وبينهن موسيقية . وإذا أغفلنا جانبا ما فى هذه الصورة من هنات فى رسم الأجساد تُعدّ هذه المنمنمة من أعظم الصور الرومانسية أثراً فى التصوير المغولى (لوحة ٨٧) .

لوحة ٨٧ العاشقان . منمنمة ضمن مضمّ للصور . مجموعة خاصة (١٦٣٣) تصوير بالجند .

٨ - محيى الدين أورانجزيب عالمجير

(١٦٥٩ - ١٧٠٧)

كُتب لأورانجزيب الذى اتخذ لقب عالمجير الأول ــ وكان الإبن الثالث لشاه جهان ــ أن ينهض بالامبراطورية المغولية إلى الذروة بأساً وثراء بعد أن تمّ له الإيقاع بسلاطنة الدُكَن فى أواخر القرن السابع عشر ، الأمر الذى أفسح فى ملكه ، غير أن تنكّره لسياسة الإمبراطور أكبر فى التسامح الدينى أثار عليه الراچپوت والهندوس فغدوا خصوماً وأعداء بعد أن كانوا أصدقاء وحلفاء . وعلى الرغم مما كان من عالمجير من حماقة ونزق فلقد كان رقيق القلب ثاقب الفكر شديد الورع . وكان سُنّياً متشدّداً ، لذا أمر بنسخ العديد من مخطوطات القرآن ، وهدم ما كان للهندوس من معابد وأقام كثيراً من المساجد . وحين بلغ التسعين من عمره ــ وكان قد أشرف على الموت ــ أحسّ بعد فوات الأوان بما كان لسياسته من إضعاف للإمبراطورية ، وذلك لبُعده عن التسامح الدينى . وقد امتد تشدّده الدينى إلى أن سرّح المصوّرين من المراسم الملكية وأبطل رعاية البلاط للفنون على اختلافها من تصوير ورقص وموسيقى ، الأمر الذى أسفر عن تدهور الفنون ولا سيما التصوير بشكل لا تخطئه العين . وعلى الرغم من أن القوة الدافعة للرعاية التى أولاها شاه جهان للفنون ظلت مستمرة فى السنين الأولى لحكم أورانجزيب إلا أن البلاط ما لبث أن فقد الاهتمام بالفنون . وبانحسار رعاية الإمبراطور للفنون بدأ المصوِّرون المسرَّحون يعتمدون على عون راجاوات الهند فى الإمارات المختلفة هنا وهناك . ومع ذلك نشأ خلال حكم أورانجزيب أسلوب طغت عليه مشاهد المعارك الحربية والصور الشخصية الرسمية . كذلك نجد صورة لأورانجزيب من عمل المصور بيتشِيتَر الذى عايش كلا من چهانجير وشاه چهان وقد وقف أمامه وجهاً لوجه ابنه الثالث محمد أعظم وكان عندها صغير السِّن ، وإلى يساره رجل ذو لحية سوداء كثّة هو ابن عساف خان شقيق نور چهان (لوحة ٨٨) .

وثمة صورة أخرى لنفس المصور تمثل « عالمجير يصيد الغزلان » (لوحة ٨٩) ، حيث نرى عالمجير يرتدى رداء صيد أخضر وتحيط برأسه هالة مستديرة جالسا على سجادة صغيرة ومن أمامه تابعان يساندانه فى تصويب بندقيته التى اشتعل فتيلها وخرجت منها قذيفة صوب غزالة أردتها قتيلة بالقرب من نبع ماء . وعلى امتداد الصورة أشجار قصيرة تنتهى إلى رُبى خفيضة من ورائها تلال ، وتبدو فى الأفق مدينة . وعلى مقربة من عالمجير أفياله وعلى أحدها هودج ذهبى مما يدل على ما كان عليه الإمبراطور من بذخ خلال رحلات صيده ، وثمة حمّالون وصيّادون ورجال من الحاشية هنا وهناك .

لوحة ٨٨ أورا نجزيب وابنه محمد أعظم (١٦٥٨) . منمنمة ضمن مضمّ للصور . مجموعة خاصة . تصوير بيتشتر .

لوحة ٨٩ عالم جير يصيد الغزلان . منمنمة ضمن مضمّ للصور (١٦٦٠) تصوير بيتشتر ـ مكتبة تشستر بيتي بدبلن .

٤ - عصر الاضمحلال

وبعد أن خلّف أورانجزيب العرش غدا التصوير المغولى مضمحلاً منحلاً شأنه فى ذلك شأن الإمبراطورية المغولية نفسها . ومع ذلك ظل التصوير المغولى حتى عهد محمد شاه (١٧٢٠ ــ ١٧٤٨) يحتفظ تقنياً بشىء من الأبهة السابقة . وحين غدت الحياة الأرستقراطية فيها إسراف فى الترف والملذّات والشهوات كان لهذا أثره فى التصوير ، فإذا نحن نري أن الصُور المليئة بموضوعات الحريم وحفلات الرقص والموسيقى ومجالس الشراب وحياة العُشّاق هى الطابع الغالب على التصوير . ومع اضمحلال الأسرة المغولية انتقلت سمات التصوير المغولى شيئاً فشيئاً إلى مدرسة راچستان ، على حين كان أثر التصوير الراچستانى على التصوير المغولى المتأخر بيِّنا ، حتى أصبح من العسير التفرقة بين الأسلوبين أحدهما عن الآخر .

وحين أطلّ عهد عالمجير الثانى (١٧٥٤ ــ ١٨٠٦) اختفى ما كان للمغول من عظمة سالفة وذلك بعد هزيمة المغول فى معركة پانيپت حتى إن شاه علم (١٧٥٩ ــ ١٨٠٦) الذى خلف عالمجير الثانى كان إمبراطور اسماً لا فعلاً . وإذا الغارات المتتالية لنادر شاه والسيخ والمهراتا [١٤] تأتى على كل ما فى الخزائن الإمبراطورية ، وكذا انتهبت منمنمات كثيرة نفيسة ، وأدّى عدم الاستقرار السياسى والفوضى الاقتصادية إلى انحلال خلقى .

---

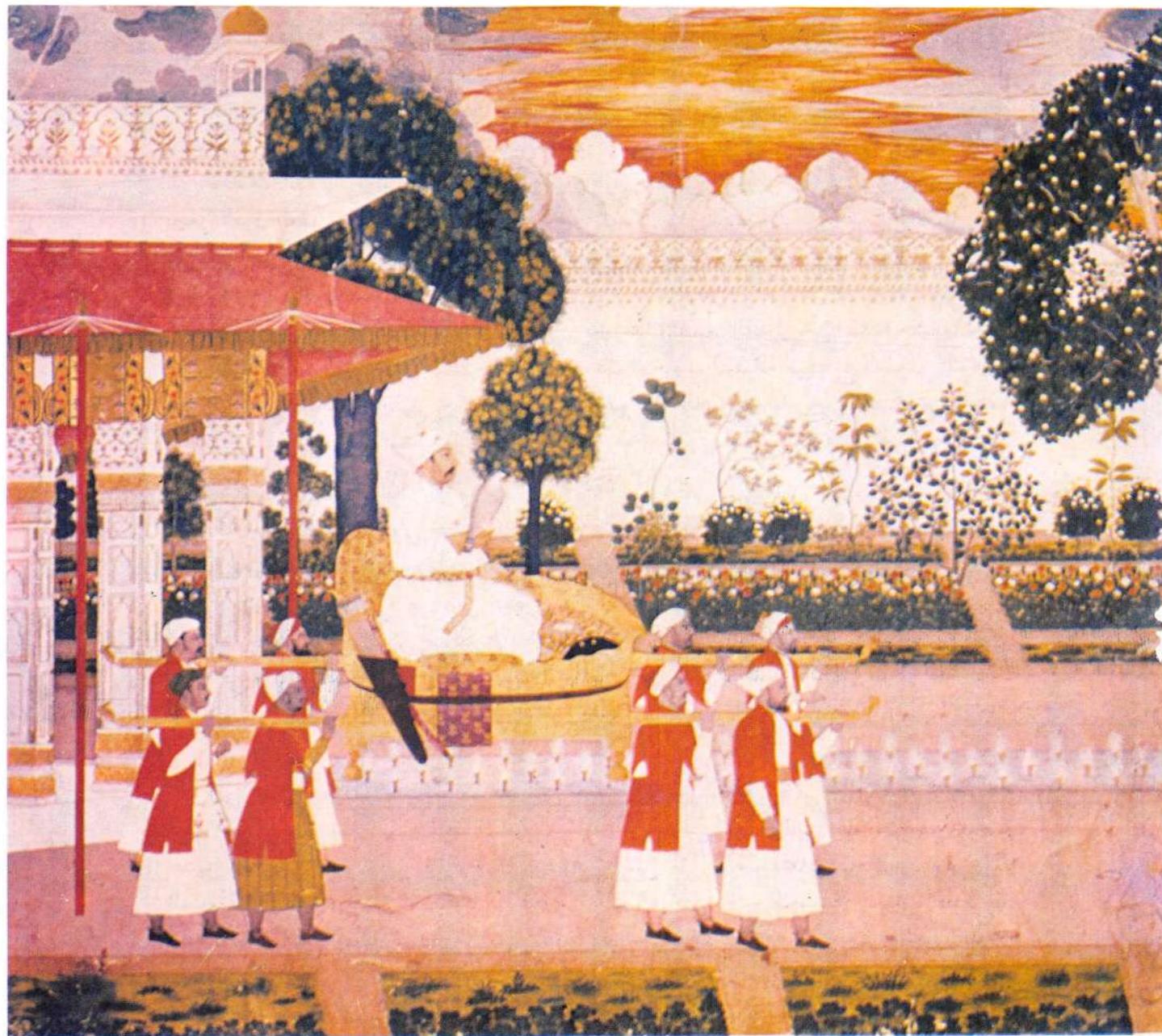
(١٤) كان المهراتا أو المراتيّون ينزلون الى الغرب من وسط الهند ويتكلمون المراتيّة . وفى القرن السابع عشر أعلن زعيمهم شيفاچى استقلال بلاده عن امبراطورية المغول ، وكانت له حملات كُتب له فيها النصر على المغول وحلّ محلهم فى بسط سلطانه على الهند . وما إن كان عام ١٨١٨ حتى شنّ الإنجليز حملاتهم على المهراتا وأخضعوهم لسلطانهم .

وعلى الرغم مما فقده المغول أرضاً وثراء فلقد بقوا محتفظين بتقاليد بلاطهم المتداعي ، وبقي الفنانون يحتفظون بصور من أوراق الاستشفاف للمنمنمات القديمة التي توارثوها عن أسلافهم ، وبها تمكّنوا من إعادة تصوير المنمنمات القديمة حتى إنه أصبح يضلّ على المتخصّصين التفرقة بين ما هو أصل وما هو فرع ، ولكي يعطوا تلك الصور صفة الأصل كانوا يختمونها بالخاتم الملكي .

وكانت قد تلت وفاة أورانجزيب حروب أهلية على من يعتلي العرش من بعده انتهت باستيلاء قطب الدين شاه عالم بهادر شاه الأول على العرش عام ١٧٠٧ غير أنه تولاه لفترة قصيرة ، وتلاه على العرش أباطرة من المغول من الكثرة بمكان حتى يضيق المقام بحصرهم . وكان أمر تولّي العرش مردّه إلى رجال البلاط لوفق طموحهم وأطماعهم ، وغدت الراقصات يتآمرن كماتآمرت نورجهان من قبل ، وحظي المصارعون والمهرّجون بألقاب النبالة ، كما تولى العرش صبية صغار أغرار كان الأمر ينتهي بهم إلى حبل المشنقة ليحلّ محلهم كبارٌ من المسنّين لا حول لهم ولا قوة وكأنهم دمى أمرهم في أيدي غيرهم . وهذه الحالة من الضعف التي انتهت إليها الدولة المغولية أغرت بها كل نهّاز للفرص وكل متآمر ، وإذا تلك الحال تغري المغامرين من الدُكن ومن إنجلترا ليشتركوا في هذا الصراع على السلطة ، ذلك الصراع الذي كان رجاله من قبل من أمراء الراجپوت ونبلاء المسلمين . وإذا أفراد الأسرة المالكة تُسْمَل عيونهم وتُنقل جثثهم بعد موتهم لتلقى في العراء ، ووصل الضيق بهم أشدّه حتى كان الأمراء يجدّون في البحث عن رغيف عيش .

وعلى الرغم من هذا الانهيار الذي أصاب الدولة سياسياً واقتصاديا فلقد بقي الأدب والفن المغولي لهما حظوتهما ، فنرى محمد شاه علي الرغم من استنفاد قواه بتلك الحملات التي شنّها عليه نادر شاه واقتحم عليه الهندوستان ناهباً سالباً ، لم تصرفه تلك الحروب عن ولعه بالفنون إذ كان موسيقياً موهوبا وذوّاقة لفن التصوير ومولعا بجمال الحدائق حتى سُمّي « عاشق المُتعة » . وثمة منمنمة تمثله وسط حديقة وقد حُمل على محفّة بدا فيها بدينا (لوحة ٩٠) .

وكم حاول هذا الإمبراطور أن يعيد الأمن والاستقرار إلى الإمبراطورية المتداعية ، غير أن هذا لم يكن في طاقته . وعلى الرغم من هذا الفشل السياسي الذي مُنيت به الدولة المغولية فقد عاشت لها حضارة بعدُ . وكان عهد محمد شاه يتميز على العهود الأخرى بأسلوب خاص في التصوير حيث تتباين الألوان تبايناً تاماً وتتكوّن السماء بلونين أحدهما أحمر برتقالي والآخر ذهبي له جاذبيته ، وتصوّر الشخوص تسودها الكلفة والالتزام بالرسميّات واطّراح استخدام الطلاء السميك .

وحين تمزّقت أشلاء الدولة أخذ كل نبيل من النبلاء الأقوياء يؤسس له دولة مستقلة ، فكان لأحدهم ولاية في البنغال ، كما كان لآخر ولاية في أوده ، كما كان لثالث ولاية في حيدر أباد وهكذا . ومع تعدّد هذه الولايات تعدّدت مدارس التصوير التي ترسّمت خطى المدرسة المغولية وازدهرت وآتت ثمارها ، وبقيت دهلي العاصمة تعيش على إعادة تصوير ما هو قديم في ثوب جديد ، مثل مشاهد البلاط والصيّد والطراد على الرغم مما كان هناك من عوز في الألوان والأصباغ التي كانت ذات قيمة عالية ، ومن ذلك صبغ اللازورد . ومع تعدّد المدارس الفنية في الولايات المختلفة فلقد كان ما يصدر عنها جميعاً يشبه بعضه بعضا مثل تصاوير دواوين الشعر الفارسي ومستنسخات الصور الأوربية المطبوعة على الحجر أو الخشب أو المعدن والپورتريهات وكذا صور العذراء مريم مع طفلها (لوحة ٩١) . وكانت هذه الصور مع تشابهها جميعا تتذبذب بين الأخذ بالأسلوب الأوروبي الذي ينزع إلى التظليل والأسلوب الإسلامي الذي ينزع إلى الأسطح الأحادية اللون الذي لا تدرّج فيه . ويتبيّن هذا

لوحة ٩٠ محمد شاه فى الحديقة (١٧٣٠ - ١٧٤٠) . منمنمة ضمن مضمّ للصور . متحف الفنون الجميلة ببوسطن .

التذبذب فى صورة العذراء وطفلها التى لا إحساس فيها بالكتلة والتى لا تمثل العذراء حق التمثيل . فقد كان من عادة الفنانين المغول والدكنيين استنساخ الصور الأوربية المطبوعة ، غير أن أساليبهم كانت مختلفة ، لذا كان من الممكن التمييز بين هذين الأسلوبين الإسلاميين المتعاصرين فى الهند . فنحن إذا وازنّا بين الصورة التى بين أيدينا وبين الصور الأوروبية المطبوعة التى نجد مثيلاتها فى حواشى مضمّات صور الإمراطور چهانجير مثل (**لوحة ٩٢**) نرى أنه على حين يجعل الفنان المغولى الثوب فضفاضاً مع تدرّج الظلال لكى تبدو الكتلة أكثر من حقيقتها والشكل بارزاً فى الفراغ ــ وهو ما نجده قريباً قُرْباً ما من الأصل الأوربى المنقول عنه ــ نرى الفنان الدُّكنىّ يغالى فى لوحة العذراء وطفلها ــ ذات الأصل الأوربى ــ فى تعداد الأطواء والمكاسر مع استخدام الظلال المتدرّجة كى تبرز فوق السطح الأحادى اللون . لقد غدا التصوير المغولى شيئا فشيئا متشابهاً تُعْوزُه الأصالة وغارقاً فى الأساليب الاصطلاحية ، كما شاعت الزخارف المفرطة الثراء مع الغلوّ فى التذهيب وتصوير الثياب الحديثة الطراز . كذلك تغيّرت موضوعات التصوير بالتدريج وكشفت عن عاطفية رومانسية بالغة تجلّت فى تمجيد الحياة الريفية على نحو ما نرى فى منمنمة « **بئر القرية** » من عهد الإمبراطور فروخ سير (١٧١٣ ــ ١٧١٩) (**لوحة ٩٣**) .

وكان فن التصوير المغولى خلال القرن الثامن عشر متأثراً بأسلوب المدرسة الراچستانية والمدرسة الدُّكنية اللتين استلهمتا أسلوبيهما من المدرسة المغولية . وتمثل هذه المنمنمة ذلك التبادل الفنى خير تمثيل ، فنشهد مزيجاً بارعاً من الفن المغولى والراچستانى والدُّكَنى . ولقد كان لحملة أورانجزيب التى امتدت طويلاً فى الدُّكن أثر كبير فى هذا التبادل الفنى ، فما من شك فى أن المصوِّرين الذين رافقوه فى حملته الدُّكنية ، قد تأثروا بسمات التصوير الدُّكنى التى بدأت فى الظهور ضمن المنمنمات المغولية فى النصف الأول من القرن الثامن عشر .

وفى عصر المغول وكذا فى أيامنا هذه التى نعيشها نرى لبئر القرية أثره فى حياة القرية الاجتماعية فعلى البئر كانت تجتمع النساء الوافدات من الدساكر القريبة يأتين لملأ جرّاتهن بماء البئر وهن يعرضن حُليّهن وأزيائهن وتكون لهن ثرثرة حول موضوعات شتى آنسات مستمتعات بأوقاتهن . وفى هذه المنمنمة نرى أمير نواب يتناول كوباً من فتاة من تلك الفتيات ليروى ظمأه بعد الصيد والطِّراد وقد أحاطت بالبئر صبايا حسناوات . وإلى يمين الصورة نرى السيدات اللاتى يرافقن جماعة الصيد يلهون على أرجوحة . وفى الركن الأعلى الأيسر موسيقيان قد جلسا أمام كوخ لناسك من النسّاك ، كما نرى آخرين وقد شُغِلوا بالصيد ، وكذا نرى النساء يحملن جرّاتهن المملوءة بالماء على رءوسهن وهن فى طريق العودة إلى دورهن . ونرى الحيوان وقد أخذ يفرّ هرباً أمام الصائدين على حين أخذ الطير يحلّق فوق الرءوس ، وثمة رعاة يسرقون قطعانهم أمامهم . والصورة فى عمومها مُشْبعة بالمرح واطِّراح الهموم كما هى الحال بين أهل الريف ، وهذه السُّحب التى بدت فى السماء مرقّشة مختلفة الألوان سمة من سمات التصوير خلال القرن الثامن عشر . وكما تدل هيئات الأشجار وتنسيقها ثم المنظر الطبيعى وأسوار المدينة القائمة وراء النهر على التأثير الدُّكنى ، كذلك يدلّ تصوير جماعة الصيد وصبايا القرية على مزيج من الأسلوبين المغولى والراچپوتى .

لوحة ٩١ العذراء والطفل . تصوير دكاني من بيجاپور (١٦٠١) .

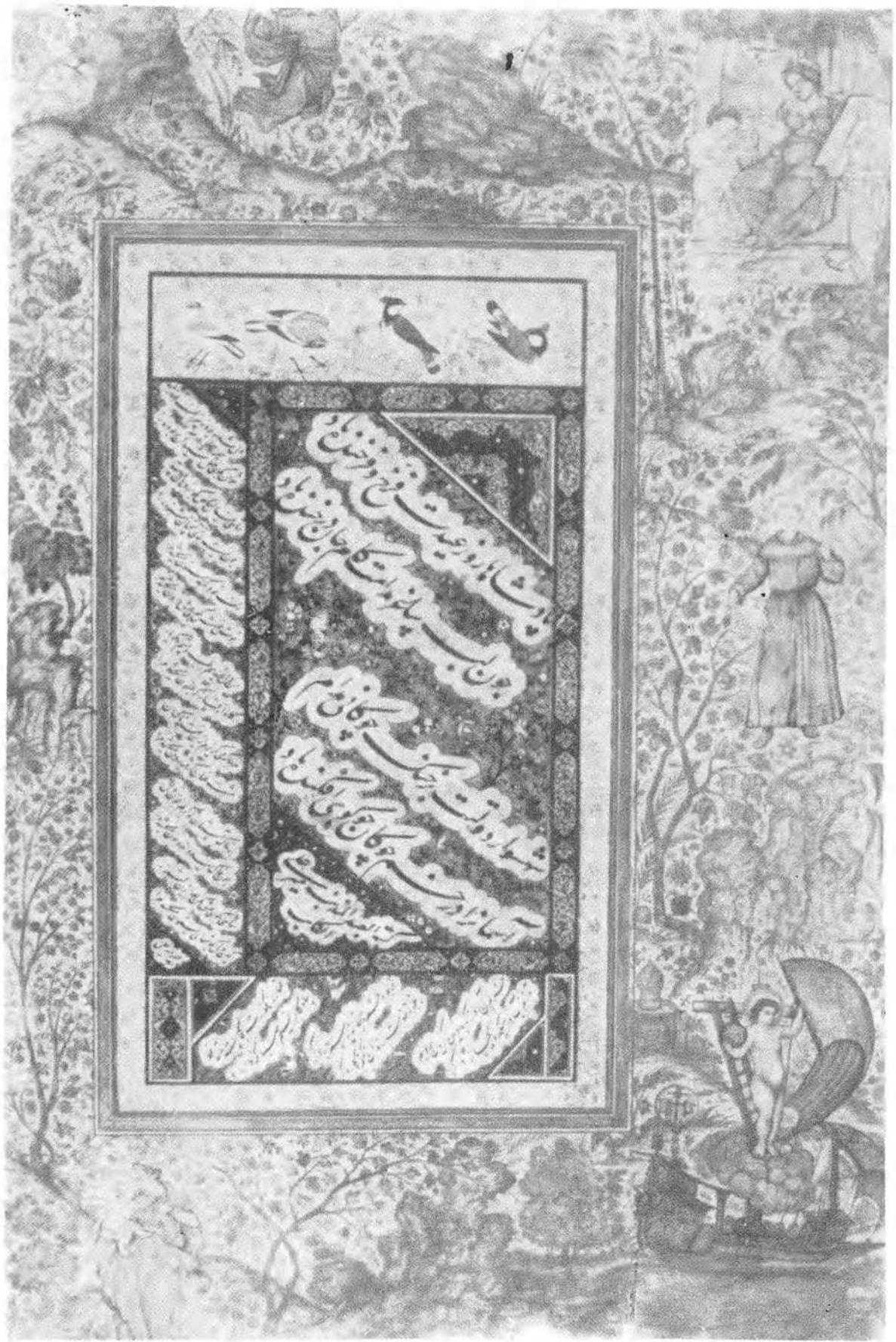
لقد كان ثمة بعث قصير بين عام ١٧١٣ و١٧٤٨ يذكّر بأمجاد الماضى التليد وإن ظل الإنتاج الفنى فى عمومه واهناً عقيماً ، وسليماً مع ذلك من الناحية التقنّية .

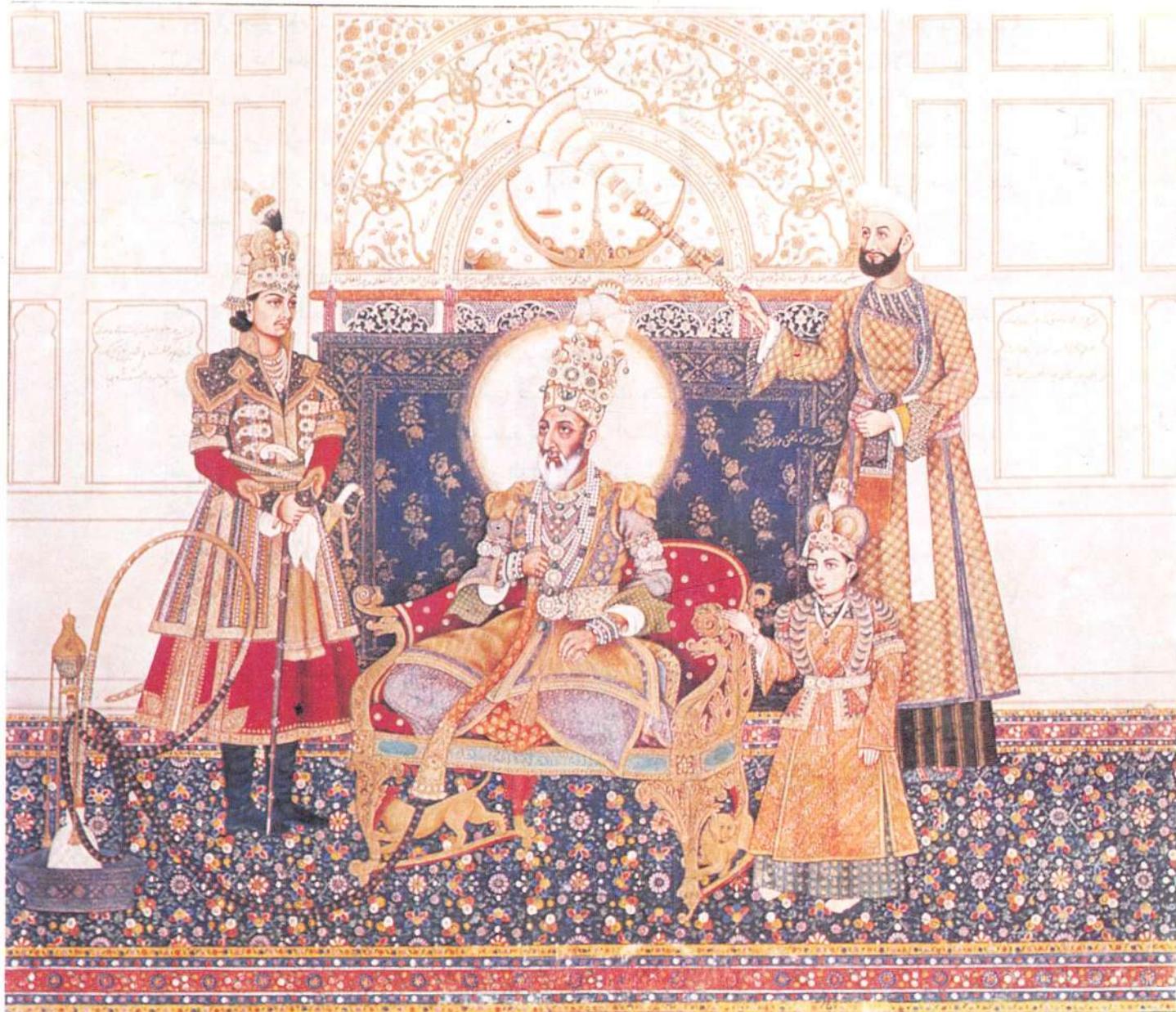
وكان لانتقال العدد الأكبر من مصوّرى المدرسة المغولية إلى رحاب بلاطات الأمراء الراچپوت الفضل فى انبثاق « المدرسة المغولية الراچپوتية » التى أعقبت المدرسة الهندية الراچپوتية الباكرة ، وسيطرت خلال النصف الأول من القرن الثامن عشر على المجال الفنى ، وهى وإن احتفظت بالتقنية المغولية إلا أنها استخدمت الموضوعات الراچپوتية . وفى نهاية القرن الثامن عشر فقدت تقاليد المدرسة المغولية حيويّتها بعد أن أخذ التدهور بتلابيبها طوال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فضلاً عما ألحقته عناصر التصوير الأوربية المقْحمة من تخريب ، فانتهت إلى غير رجعة كل محاولات التجديد .

وكان بهادر شاه الثانى شاعراً موهوباً ، وكان من الميسور عليه أن يكون حاكما عظيما غير أن عهده كانت تسوده ألوان من الأبهة الكاذبة ، تدلّنا على ذلك تلك العبارة المنقوشة على منمنمة تمثل پورتريه رُسم بأَخِرَةٍ لآخر الأباطرة المغول والتى تقول : « ما أدلّ هذه الصورة على صاحب الجلالة المعظّم . ظل الله على الأرض . ملك الملوك الأفخم . ملجأ الإسلام . ناشر العقيدة ، الذى بيده رخاء المجتمع . سليل الأسرة المالكة المغولية . المختار من بين سلاسة تيمورك لنك . الإمبراطور ابن الإمبراطور . السلطان ابن السلطان . الجامع بين الأمجاد والانتصارات » . ونرى بهادر شاه وقد جلس بين ولديه ، غير أن أَسَدى كرسى العرش يبدوان وكأنهما جروان ، كما بدا شكل الإمبراطور وكأنه روح بلا جسد ، وبدت عيناه محملقتين وكأنه قديس فى أيقونة بيزنطية ، ولكنه على هذا كله تبدو عليه ملامح العزّة والكبرياء . ولقد كان هذا الإمبراطور عظيماً حقاً وشاعراً موهوباً ، إذ ظل الموسيقيون ينشدون أشعاره حتى بعد أن نحّاه الإنجليز عن العرش ونفوه إلى بورما (لوحة ٩٤) . وعلى الرغم من أنه كان ألعوبة فى يد البريطانيين خلال فترة حكمه كلها غير أنه اتّهم بأنه كان على رأس متمردى السپاهى من الفرسان[١٥] فأعدم الإنجليز أولاده رمياً بالرصاص ثم نفوه إلى رانجون حيث عاش بضع سنوات قضاها فى نظم الشعر .

وكان الأوربيون قد بدأوا منذ عام ١٦٠١ يفدون إلى بعض الأماكن الهندية يستوطنونها لمآرب تجارية ، وكان البرتغاليون أول من وفدوا إلى الهند ، ثم جاء الهولنديون فى إثرهم ، حتى إذا ما كانت سنة ١٦٠٣

---

(١٥) ثورة السپاهى Sepoy هى تمرّد الجنود الوطنيين فى جيش البنغال عام ١٨٥٧ بتشجيع الأمراء الهنود ، وكان هذا الجيش تحت ولاية شركة الهند الشرقية احتجاجا على ضم إقليم أوده (١٨٥٦) الى ممتلكات شركة الهند الشرقية . وكان قوام هذا الجيش من البراهمة ، ويقال أيضا إن سبب تمرّدهم كان لما فعلته هذه الشركة من اعطائهم خرطوشا مغطى بمادة من شحوم البقر الذى كانوا يقدسونه . وما إن بدأ هذا التمرد عام ١٨٥٧ حتى امتد الى الأقاليم الوسطى من شرق الهند ، وإذا هؤلاء الثوار يحاصرون حامية لكنو الإنجليزية ويستولون على كاونپور ودهلى ، ولكن البريطانيين تمكنوا من قمع هذا التمرد فى العام نفسه . وقد حمل هذا التمرّد الإنجليز على أن ينقلوا حكم الهند من نفوذ شركة الهند الشرقية الى التاج البريطانى عام ١٨٧٧ .

لوحة ٩٢ حاشية صورة من مضمّ صور الامبراطور چهانچیر .

لوحة ٩٣ بئر القرية .

لوحة ٩٤ بهادر شاه الثانى (١٨٣٨) . مجموعة خاصة .

رأينا الإنجليز يؤسسون مراكز تجارية على بعض السواحل على أيدى شركات ، ثم تلاهم الفرنسيون سنة ١٦٤٢ ، كما حاولت إسپانيا وپروسيا والدانمرك أن تمضى على نفس النهج . وفى آخر الأمر اقتصر هذا الصراع بين الدول المختلفة على دولتين هما إنجلترا وفرنسا ، وقدر لشركة الهند الشرقية الإنجليزية الظفر بترخيص من الإمبراطور سنة ١٦٣٤ للاستيلاء على ميناء فى أوريسّا ثم أخذت بعد تستولى شيئاً فشيئاً على أماكن أخرى . وعندما اشتد التنافس بين الإنجليز والفرنسيين نشبت بينهما حرب كُتب فيها النصر للإنجليز عام ١٧٥٣ .

وكانت بين الإمبراطور عالمجير الثانى وبين أمراء الهند حرب انتهت بهزيمة الهنود سنة ١٧٥٧ . بعدها أقام الإمبراطور المغولى الموظف الإنجليزى كلايف حاكماً للبنغال وأوريسّا ، ثم ما لبث الإنجليز بعد أن أجلوا الفرنسيين نهائياً عن الهند حرباً أن انفردوا وحدهم بشئون الهند وقضوا على سلطان المغول الذين أصبحوا ليس لهم من حكم الهند إلا اسما فقط ، وغدت « شركة الهند الشرقية » الإنجليزية لها السلطة كاملة تقضى بما تريد مالياً وإدارياً ، معتمدة على فرمان أصدره الإمبراطور المغولى سنة ١٧٦٥ ثم معاهدة الله أباد التى أبرمت بينها وبين الإمبراطور الذى أقامه الإنجليز حاكماً على الله أباد وكوره على أن تكون له مخصّصات يعيش منها ، فيصبح بهذا وكأنه من موظفى الدولة البريطانية . ومنذ ذلك الحين غدت إمبراطورية المغول يتصارع على أمورها عدد من المغامرين من جنسيات مختلفة كُتب لبعضهم الاستيلاء على أجزاء من دولة تمزّقت أوصالها . إلى أن قامت ثورة السپاهى أو ثورة الفرسان فى الهند عام ١٨٥٧ كما أسلفت ، فاتّهم الإنجليز الإمبراطور بهادر شاه الثانى بأن له يداً فيها وقبضوا عليه ثم نفوه إلى بورما كما تقدم ذكره . وبالقضاء على هذه الثورة كُتب للإنجليز الاستيلاء التام على الهند وضمّوها إلى ممتلكات التاج البريطانى عام١٨٧٧ .

نقلا عن (أطلس التاريخ الاسلامى)

Arnold, Thomas and Wilkinson, J.V.S. : **The Library of Chester Beatty : A catalogue of Indian Miniature.** London 1936.

Barrett, Douglas, and Gray, Basil: **Painting of India.** Skira 1963.

Binyon, L; Wilkinson, J.V.S and Gray, B. : **Persian Miniature painting,** Oxford. 1933.

Brown, Percy : **Indian Paintings under the Mughals. AD. 1550 to AD 1750.** Oxford at the Clarendon Press 1924.

Beach, Milo Cleveland: **The Imperial Image. Paintings for the Mughal Court.** Freer Gallery of Art. Smithsonian Institution, Washington 1981.

Chandra, P: **The Technique of Mughal Painting.** Lucknow 1946.

Coomaraswamy, Ananda, K: **Catalogue of the Indian Collections in the Museum of Fine Arts, Boston. Part VI. Mughal Painting.** Harvard University Press. Cambridge. Mass. 1930

Ettinghausen, Richard: **Painting of the Sultans and Emperors of India in American collections.** Lalit Kala Akadem . India 1961.

Falk, Toby: **Indian Painting. Mughal and Rajput and Sultanate manuscript.** P & D Colnaghi & Co. Ltd. London 1978.

Goswamy, B.N.: **Essence of Indian Art.** Catalogue of the exhibition in San Franciso and Paris.

Goetz, H.: **Indian Painting in the Muslim Period.** Journal of the Indian Society of Oriental art. Calcutta 1947.

Grube, Ernst: **The World of Islam.** Paul Hamlyn. London 1966.

Gray, Basil: **Painting. The Art of India and Pakistan.** London 1950.

Gray, Basil : **The Arts of India.** Cornell university Press. Ithaca. N.Y.1981.

Khuallar, G.D: **Indian Painting.** R and K Publishing House. New Delhi, 1967.

Krishna dasa, Rai: **Mughal Miniatures.** Lalit Kala Akademi. India 1955.

Krishna dasa, Rai: **Indian Miniatures.** Souvenir Press London. 1965.

Kuhnel, E. and Goetz, H: **Indian Book Painting. London 1926.**

Leach, Linda York : **Indian Miniatures. Paintings and Drawings.** The Cleveland Museum of Art 1986 .

Lillys, William, Reiff, Robert, and Esin Emel: **Oriental Miniatures, Persian, Indian and Turkish.** Souvenir Press, London, 1965.

Pinder-Wilson, R.H.; Smart, Ellen; and Barrett, Douglas: **Paintings from the Muslim Courts of India.** London 1976.

Reiff, Robert: **Indian Miniatures.** Souvenir Press. London 1965

Stchoukine, Evan: **La peinture Indienne à l'époque des Grands Moghuls.** Paris. Librarie Ernest Leroux 1929.

Welch, Stuart Cary: **Imperial Mughal Painting.** George Braziller. New York 1978.

Welch, S. C: AFlower from every Meadow. N. Y. 1973

د . أحمد السعيد سليمان : **تاريخ الدول الإسلامية** ومعجم الأسر الحاكمة . دار المعارف ١٩٧٢ .

أطلس التاريخ الإسلامى تصنيف هارى . و . هازارد . ترجمه ابراهيم زكى خورشيد . مكتبة النهضة المصرية .

د . ثروت عكاشة . **التصوير الإسلامى الفارسى والتركى** . المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٨٣ .

Losty, Jermiah. : **The Art of the Book in India.** The British Library 1988 .

Baute, J. : **Indian Miniature Paintings 1590 - 1850.** Solarie Saundarya La hari

Folk, Toby : **Indian Miniatures in the India office Library.** Sotheby Parke Bernet London 1981 .

Beach, Milo Cleveland : **The Grand Mugul Imperial Painting in India 1600 - 1660 .** Sterling Francine Clark Institute. 1978 .

Gascoigne, Bamber : **The great Mughuls.** B.I. Publications. New Delhi, 1971 .

ثبت ببليوجرافى لكاتب هذه السطور

• موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى . *

العنوان	النوع	الطبعة	السنة
١ – الفن المصرى : العمارة	دراسة	طبعة أولى	١٩٧١
		طبعة ثانية	١٩٩٠
		طبعة ثالثة	١٩٩٥
٢ – الفن المصرى : النحت و التصوير	دراسة	طبعة أولى	١٩٧٢
		طبعة ثانية	١٩٩١
		طبعة ثالثة	١٩٩٥
٣ – الفن المصرى القديم : الفن السكندرى والقبطى	دراسة	طبعة أولى	١٩٧٦
		طبعة ثانية	١٩٩٦
٤ – الفن العراقى القديم	دراسة	طبعة أولى	١٩٧٤
٥ – التصوير الإسلامى الدينى والعربى	دراسة	طبعة أولى	١٩٧٨
٦ – التصوير الإسلامى الفارسى والتركى	دراسة	طبعة أولى	١٩٨٣
٧ – الفن الإغريقى	دراسة	طبعة أولى	١٩٨١
٨ – الفن الفارسى القديم	دراسة	طبعة أولى	١٩٨٩
٩ – فنون عصر النهضة	دراسة	طبعة أولى	١٩٨٨
		طبعة ثانية	١٩٩٥
١٠ – الفن الرومانى	دراسة	طبعة أولى	١٩٩١
١١ – الفن البيزنطى	دراسة	طبعة أولى	١٩٩٢
١٢ – فنون العصور الوسطى	دراسة	طبعة أولى	١٩٩٢
١٣ – التصوير المغولى الإسلامى فى الهند	دراسة	طبعة أولى	١٩٩٥
١٤ – الزمن ونسيج النغم (من نشيد أبوللو إلى أوليفييه ميسيان)	دراسة	طبعة أولى	١٩٨٠
١٥ – القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية	دراسة	طبعة أولى	١٩٨١
		طبعة ثانية	١٩٩٢
١٦ – الإغريق بين الأسطورة والإبداع	دراسة	طبعة أولى	١٩٧٨
		طبعة ثانية	١٩٩٣
١٧ – ميكلا نجلو	دراسة	طبعة أولى	١٩٨٠
١٨ – فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى [أثر إسلامى مصور]	دراسة وتحقيق	طبعة أولى	١٩٧٤
		طبعة ثانية	١٩٩٢
١٩ – معراج نامه [أثر إسلامى مصور]	دراسة وتحقيق	طبعة أولى	١٩٨٧

• أعمال الشاعر أوڤيد

العنوان	النوع	الطبعة	السنة
٢٠ – ميتامور فوزيس [مسخ الكائنات]	ترجمة	طبعة أولى	١٩٧١
		طبعة ثانية	١٩٩٢
٢١ – آرس أماتوريا [فن الهوى]	ترجمة	طبعة أولى	١٩٧٣

* الصور الملونة بالأجزاء العشرة الأولى من هذه الموسوعة طبعت بمؤسسة رينبرد للطباعة بلندن على نفقة المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة «يونسكو» .

		طبعة ثالثة	١٩٩٢

• أعمال جبران خليل جبران

العمل	النوع	الطبعة	السنة
٢٢ ـ النبى : لجبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى	١٩٥٩
		طبعة سابعة	١٩٩٠
		طبعة ثامنة	١٩٩٢
٢٣– حديقة النبى : لجبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى	١٩٦٠
		طبعة سابعة	١٩٩٠
٢٤– عيسى ابن الإنسان : لجبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى	١٩٦٢
		طبعة رابعة	١٩٩٠
٢٥– رمل وزبد : لجبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى	١٩٦٣
		طبعة رابعة	١٩٩٠
		طبعة خامسة	١٩٩٢
٢٦– أرباب الأرض : لجبران خليل جبران	ترجمة	طبعة أولى	١٩٦٥
		طبعة ثالثة	١٩٩٠
٢٧– روائع جبران خليل جبران . الأعمال المتكاملة	ترجمة	طبعة أولى	١٩٨٠
		طبعة ثانية	١٩٩٠
٢٨– كتاب المعارف لابن قتيبة	تحقيق	طبعة أولى	١٩٦٠
		طبعة سادسة	١٩٩٢
٢٩– مولع بفاجنر : لبرنارد شو	ترجمة	طبعة أولى	١٩٦٥
		طبعة ثانية	١٩٩٢
٣٠– مولع حذر بفاجنر	دراسة نقدية	طبعة أولى	١٩٧٥
		طبعة ثانية	١٩٩٣
٣١– المسرح المصرى القديم : لإتيين دريوتون	ترجمة	طبعة أولى	١٩٦٧
		طبعة ثانية	١٩٨٩
٣٢– إنسان العصر يتوّج رمسيس	تأليف	طبعة أولى	١٩٧١
٣٣– فرنسا والفرنسيون على لسان الرائد طومسون : لبيير دانينوس	ترجمة	طبعة أولى	١٩٦٤
		طبعة ثانية	١٩٨٩
٣٤– إعصار من الشرق أو جنكيز خان	تأليف	طبعة أولى	١٩٥٢
		طبعة خامسة	١٩٩٢
٣٥– العودة إلى الإيمان : لهنرى لنك	ترجمة	طبعة أولى	١٩٥٠
		طبعة ثالثة	١٩٦٤
٣٦– السيد آدم : لبات فرانك		طبعة أولى	١٩٤٨
		طبعة ثانية	١٩٦٥
٣٧– سراول القس : للورن سميث		طبعة أولى	١٩٥٢
		طبعة ثانية	١٩٧٦
٣٨– الحرب الميكانيكية : للجنرال فولر	ترجمة	طبعة أولى	١٩٤٢
		طبعة ثانية	١٩٥٢
٣٩– قائد البانزر : للجنرال جوديريان	ترجمة	طبعة أولى	١٩٥٢
٤٠– حرب التحرير	تأليف بالمشاركة	طبعة أولى	١٩٥١
		طبعة ثانية	١٩٦٧
٤١– تربية الطفل من الوجهة النفسية	ترجمة بالمشاركة	طبعة أولى	١٩٤٤

٤٢- علم النفس فى خدمتك	ترجمة بالمشاركة	طبعة أولى	١٩٤٥
٤٣- مصر فى عيون الغرباء من الرحالة والفنانين والأدباء (١٨٠٠ - ١٩٠٠)	دراسة	طبعة أولى	١٩٨٤
		طبعة ثانية	١٩٩٥
٤٤- مذكراتى فى السياسة والثقافة	تأليف	طبعة أولى	١٩٨٨
		طبعة ثانية	١٩٩٠
		طبعة ثالثة	١٩٩٥
٤٥- المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية [إنجليزى - فرنسى - عربى]	إعداد وتحرير	طبعة أول	١٩٩٠

بالفرنسية

٤٦- **Ramsès Re-Couronné: Hommage Vivant au Pharaon Mort "UNESCO" 1974.**

بالإنجليزية

٤٧- **In The Minds of Men. Protection and Development of Mankind's Cultural Heritage "UNESCO" 1972.**

٤٨- **The Muslim Painter and the Divine. The Persian Impact on Islamic. Religious Painting. Rainbird Publishing Group, Park Lane Publishing Press. London 1981.**

٤٩- **The Miraj- Mameh: A Masterpiec of Islamic Painiting. Pyramid Studies and other Essays**

أبحاث

٥٠- **The Portrayal of the Prophet. The Times Literary Supplement. December 1979.**

٥١- **Poblèmatique de la Figuration dans l'art Islamique.**
La Figuration Sacrée.
La Figuration Profane.
Plastique et musique dans l'art pharaonique.
Wagner entre la thèorie et l'application.

سلسلة محاضرات ألقيت بالكوليج ده فرانس بباريس خلال شهرى يناير ومارس ١٩٧٣ .

Annuaire du Collège de France. 73 Année Paris, 11, Marcelin-Berthelot 1973.

٥٢- المشاكل المعاصرة للفنون العربية . لمنظمة اليونسكو . نشر بمجلة «مواقف» عدد ٢ آيار ١٩٧٤ . بيروت .

٥٣- حرية الفنان . لمنظمة اليونسكو . نشر بمجلة الفكر . المجلد الرابع يناير ١٩٧٤ . الكويت .

٥٤- رعاية الدولة للثقافة والفنون . محاضرة ألقيت بنادي الجسرة الثقافى بالدوحة (دولة قطر) فبراير ١٩٨٩ .

٥٥- إطلالة على التصوير الإسلامى : العربي والفارسي والمغولى والتركى . محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافى . أبوظبى .

٥٦- سبيل إلى تعميم مدن التكنولوجيا «تكنوبوليس» فى الوطن العربي . بحث مقدّم إلى «ندوة العالم العربي أمام التحدى العلمي والتكنولوجي» . معهد العالم العربي بباريس . ديسمبر ١٩٩٠ .

٥٧- الدولة والثقافة . وجهة نظر من خلال التجربة . محاضرة ألقيت بندوة الثقافة والعلوم بدبى . نوفمبر ١٩٩٣ .

تحت الطبع

موسوعة التصوير الإسلامى [مكتبة لبنان]

تحت الإعداد

فنون القرن الثامن عشر والتاسع عشر.

فهـــــرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٥/٢٣٧٦

I.S.B.N 977-01-4324-3